81155

DIE DARSTELLUNG DES HL. CHRISTOPHORUS IN DER GRAPHIK DES 15. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER TYPENWANDLUNG.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der K. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Ernst Konrad Stahl.

München 1919
J. J. Lentner'sche Buchhandlung.

Eingereicht am 19. März 1918.
Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors
Geh. Rat Dr. Wölfflin.
Tag der mündlichen Prüfung: 6. Mai 1918.

Lebenslauf

des Kandidaten ERNST KONRAD STAHL.

Am 28. März 1886 geboren als Sohn des Handelsrichters und Kommerzienrates Ernst Stahl sen., trat ich nach vierjährigem Besuch der Domschule in München im Wilhelmsgymnasium ebenda ein, das ich im Sommer 1906 mit dem Reifezeugnis absolvierte. Ich wandte mich zunächst nach Leipzig, um dort während 4 Semester durch verschiedene Vorlesungen bei Lamprecht, Prüfer, Reichl. u. a. die Grundlage zu einer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung zu schaffen. Gleichzeitig praktizierte ich in einem großen Leipziger Buchantiquariat (Otto Harrassowitz), daran anschliessend kurze Zeit in einem Salzburger Antiquariat. Der Januar 1909 brachte den Eintritt in das väterliche Geschäft, die J. J. Lentner'sche Hofbuchhandlung in München (Dienerstrasse 9), dem ich in den nun folgenden Jahren eine eigene Abteilung mit Buch- und Kunstantiquariat angliederte, als deren offizieller Leiter und Prokurist ich seit 1912 figuriere. 1910 fand meine Vermählung mit der Tochter des Majors a. D. Karl Wirth dahier statt.

Die Spezialität des selbstgeschaffenen Antiquariates, Frühdrucke des 15. u. 16. Jh., brachte mich in ständige Fühlung mit Holzschnitten und Kupferstichen aus dieser Zeit und liess zugleich den Wunsch in mir reifen, diesem Gebiet in umfassenderem Maße auch wissenschaftlich näher zu treten. Nach mehrjährigen privaten Studien erfolgte im Sommer-Semester 1915 meine Immatrikulation an der Münchner Universität, und seit dieser Zeit habe ich bei den Professoren Wolters, Voll, Kehrer, Frankl, Muncker, Wilhelm, Knöpfler, Joachimsen, vor allem bei meinem hochverehrten Herrn Ordinarius, Geheimrat Wölfflin, die wertvollsten Anregungen und auch tatkräftige Förderung meiner Studien gefunden. Noch oft werde ich mich bei meinen ferneren Bemühungen um die systematische Durchforschung der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts meiner Lehrer mit Dank und Ehrerbietung zu erinnern haben.

Seit 2. Juni 1917 habe ich mich auf Grund der von der Universität ausgegebenen Anregung dem vaterländischen Hilfsdienst zur Verfügung gestellt und bin (seit diesem Termin) im Vereinslazarett des Krankenhauses M.-Schwabing im Bureaudienst tätig.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547407_0072

EINLEITUNG.

A) DIE CHRISTOPHORUS-IDEE UND DIE ENTWICKLUNG DER LEGENDE VOM FRÜHEN MITTELALTER AN — RÜCKWIRKUNG DES HEILIGENKULTES AUF DIE BILDLICHE DARSTELLUNG — REFORMATION, RENAISSANCE UND CHRISTOPH-ALLEGORIE.

Christophorus, Georg und Sebastian, diese drei Vertreter der grossen internationalen Heiligengilde der sogenannten 14 Nothelfer, darf man wohl mit Recht als die am meisten dargestellten Heiligen des Mittelalters bezeichnen. Für Georg und Sebastian hat man sich von kunsthistorischer Seite aus wiederholt interessiert, während über den heiligen Christusträger nur einige längst antiquierte Zeitschriftenartikel zu buchen sind, sowie die durchaus laienhaften Versuche von Hauthal[1]), Sinemus[2]), v. Henkelum[3]) und Richter[4]). Die Arbeit des letzteren mag einstweilen, bis meine eingangs erwähnte generelle Untersuchung fertigsteht, für das Literar- und Kulturhistorische als Notbehelf dienen, da sie, wenn auch durch die neuen Legendenforschungen Günther's[5]) und Zwierzina's[6]) überholt und infolge des einseitigen germanophilen Standpunktes nicht immer glücklich in allen Teilen, vorläufig doch noch das Wesentliche gibt. An dieser Stelle muß ich es mir ja versagen, mit mehr als ein paar orientierenden Worten auf die Christophlegende selbst, auf ihr Werden und ihre Idee einzugehen.

Es handelt sich nämlich tatsächlich um eine bestimmte Idee, um die diese Resurrektions-Legende herumgeschrieben ist, eine Idee, die, auf einer anthropomorphen religiösen Vorstellung aus dem Reich der abstrakten mittelalterlichen Gedankenwelt basierend, sich zur bildlichen Idealgestalt kondensiert hat — so sehr ihrem geistigen Gehalt nach mit den Bedürfnissen der Volksseele in Einklang stehend, als wäre sie ihr direkt entsprungen. Sie ist nicht so alt, als man schlechthin meinen möchte, vor allem lange nicht so alt als die „Vita et Passio S. Christophori" selbst, die vermutlich direkt aus der Christianusepisode der Bartholomaeus-Akten, der Geschichte vom hl. Kynokephalen, herausgesponnen wurde (Zwierzina) und somit bis ins 5. oder 6. Jahrhundert zurückverlegt werden darf. Wenigstens kennen die Legendenschreiber des 10. Jahrhunderts, welche die meisten der vielumstrittenen apokryphen Legenden überliefert haben, — aus dem 10. Jahrhundert besitzen wir das wichtige Christophorusgedicht und die Prosa Walthers von Speier[7]) — die Legende in der auf uns gekommenen Fassung noch nicht. Auch die bildende Kunst hat in diesen Zeiten keinen „Christusträger" aufzuweisen. Erst mit dem 12. Jahrhundert hört die Gastrolle, die Christoph als „Wanderheiliger" aus dem Orient[8]) spielt, auf; als der mächtige Christusträger wird er sesshaft und dem Volke vertraut, um bald allerorten Heimatrecht zu geniessen. Immer tiefere Wurzeln schlägt seine Verehrung und seine riesige Gestalt, nicht nur rein äusserlich alle übrigen Heiligen, selbst die Lokalgrössen weit überragend, wächst vom 13. Jahrhundert an zu einer Bedeutung für das geistig-religiöse Leben des Volkes, von der wir moderne Menschen uns ohne die historischen Zeugnisse nur schwer eine Vorstellung bilden können.

[1]) Der grosse Christoph. Berlin 1843. [2]) Die Legende v. hl. Christoph. Hannover 1868. [3]) Van sunte Cristoffels beelden. Utrecht 1865. [4]) Der deutsche Christoph. Eine histor.-kritische Untersuchung. Berlin 1896, abgedruckt in: Acta Germanica V, 1. [5]) Die christl. Legende des Abendlandes. Heidelberg 1910, p. 144 ff. u. a. a. O. [6]) Die Legenden der Märtyrer vom unzerstörbaren Leben. Innsbr. o. J. p. 138 ff. [7]) ed. Harster. Münch. 1872. [8]) s. Bernoulli, Die Heiligen der Merowinger. Tübgn. 1900, p. 152.

Durch das Menschlich-Naive, womit das Leben des heiligen Christoph erzählt wird, bekommt selbst das Unnatürliche, Mirakelhafte den Anschein des Wirklich-Wahrhaften, und dies Moment ist es, das die Legende für die künstlerische Inspiration geradezu prädestiniert erscheinen läßt, das sie als echten geistigen Volksbesitz zu einem der Hauptkanäle macht, welche die bildende Kunst des Mittelalters gespeist haben. Wäre nicht die darstellende Kunst zum Ausdrucksmittel der Volksseele geworden, durch das geschriebene und gedruckte Wort allein wäre unser Heiliger wohl nie zu dieser international volkstümlichen Gestalt geworden. Und Christoph war ein internationaler Heiliger im wahren Sinn des Wortes. Alle Versuche, ihn da und dort als Spezialheiligen zu lokalisieren, müssen als von falscher Voraussetzung ausgehend entschieden zurückgewiesen werden.

„Nicht sinnliche Eindrücke und primäre bildliche Vorstellungen also wie in der Antike, sondern ein theoretisches Wissen, eine aus literarischen Quellen schöpfende Bildung waren der Ausgangspunkt der grossen stofflichen Bereicherung, die sich in der gotischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts vollzogen und . . . dem ganzen folgenden Entwicklungsgang der europäischen Kunst den Weg gewiesen hat[1])." Durch die bildliche Formulierung wird es daher erst einigermassen möglich, die Rolle zu verstehen, die der Riese Christoffel im geistigen Leben all der Nationen, zu denen die Kunde von seiner Legende gedrungen, spielen mußte, nicht weil ihn seine Vita zum leiblichen Träger des göttlichen Jesukindes gemacht hat, sondern weil auf einmal — es ist nicht mehr nachzukontrollieren, wo und wann — der Wunderglaube auftaucht: an dem Tage, wo man ein Christophorusbild ansehe, bliebe man vor „gähem Tod" bewahrt. In Zeitläuften, in denen einerseits der Wunderglaube die üppigsten Blüten trieb, andererseits allerhand todbringende Gefahren und Schrecknisse wie Seuchen, Hungersnot und Krieg Tag um Tag ungezählte Opfer forderten, musste die Vorstellung von der Schutzkraft eines solchen Heiligenbildes von allernachhaltigster Wirkung sein, und deshalb ist unbedingt hier der Angelpunkt zu suchen für jenen geradezu fanatischen Kultus, der vom 13. Jahrhundert an mit dem Christophbild getrieben wurde.

Richter[2]) will auf Grund von Hoeniger[3]) in dieser „Mala, repentina, subitanea etc. mors" lediglich eine euphemistische Umschreibung für Pest sehen und stempelt Christoph zum „grossen Pestheiligen Europas, grösser als S. Rochus und S. Sebastian". Diese von Grund aus falsche Hypothese mit ihrem Rattenschwanz von Trugschlüssen wird am anderen Ort näher zu widerlegen sein. Es handelt sich beim Christophkult ursprünglich ganz allgemein um jegliche Form des plötzlichen, d. h. unvorbereiteten Todes ohne Empfang der kirchlichen Sakramente, der im Mittelalter in der religiösen Vorstellung des um das ewige Seelenheil besorgten Gläubigen das A und O bedeutet. Die Bitte, vor diesem Übel verschont zu bleiben, ist noch heute in die täglichen Gebete der katholischen Kirche eingeschlossen. Damals nun hatte man sich ganz vorzüglich unseren Christoph als persönlichen Anwalt erkoren, als den „Helfer in der Not", der dank seines glorreichen Martyriums die Macht besass über den „bösen hästigen dot", eine Macht, die in seinem wundertätigen Bild sich auswirken soll. In diesem Sinne sind die zahllosen in Verbindung mit Christophbildern vorkommenden Verse und Sentenzen, deutsch wie lateinisch, zu verstehen, von denen wir später einige kennen lernen werden, am geläufigsten die oft zitierte Paraphrase, die der ‚Buxheimer Christoph von 1423" (1)[4]) übermittelt:

„Cristofori faciem die quacumque tueris
Illa nempe die morte mala non morieris."

Erst von Mitte des 15. Jahrhunderts an wird Christoph offiziell auch als Pestheiliger angesprochen. Inschriften und auch Unterschriften bei Holzschnitten bezeugen das.

Es war ein gigantisches Crescendo durch drei Jahrhunderte hindurch, — umso empfindlicher die unausbleibliche Reaktion. Die Peripetie bereitet sich vor durch ein allmähliches Übergehen der naiv-gläubigen, realen Auf-

[1]) Dvořák, Idealismus und Naturalismus. Münch. 1918, p. 78. [2]) l. c. p. 209 ff. [3]) Der schwarze Tod in Deutschland. Berl. 1882, p. 22. [4]) Die Ziffern in Klammern geben die jeweiligen Registernummern der zitierten Darstellung bekannt.

fassung in eine sensiblere, geistigere, das, wie wir sehen werden, für die Kausalität der Typenverschiebung entscheidende Moment. — Dazu trug viel bei der aufgeklärte Humanismus, dem die in abergläubischen Formen sich ergehende Christophverehrung ein Dorn im Auge war; so goss Erasmus von Rotterdam in seinem „Encomium Moriae" ätzend die Lauge seines Spottes darüber[1]). Jene grosse Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem vollends, die Reformation, brachte auch für das noch katholisch gebliebene Volk das Ende jener naiven Gläubigkeit und das war für unseren Riesen der Todesstreich; er wurde gleichsam säkularisiert, indem aus der in der Volksvorstellung einst so lebenstrotzenden Hünengestalt eine fadenscheinige Allegorie gemacht wurde. Ganz ausrotten wollte man die Christophorusidee nicht: Einerseits war man sich ihrer tiefen Bedeutung infolge der jahrhundertelangen Durchdringung der Volksvorstellung wohl bewusst, andererseits passte sie ganz ausgezeichnet in die neue Zeit und die Tendenzen der lutherischen Pädagogen, sobald man nur das religiöse Moment einfach mit einem moralisch-didaktischen Mäntelchen verbrämte, sobald man das Christophbild als Bild des christlichen Bekenntnisses schlechthin nahm: d. h. Christoph wird Symbol für das Alleinseligmachende des Glaubens an Christus, die Grösse des Riesen entspricht dem Bestehen grosser Kämpfe, der Baum dem im Wort Gottes gefestigten Glauben, der Durchgang durchs Wasser der Trübsal bei den Propheten.

Nun hat allerdings der symbolische Gedanke schon von Anfang an bei der okzidentalischen Gestaltung der Legende mitgewirkt, d. h. man darf Christoph gleichsam als „metaphysisches Begriffssymbol" ansprechen, etwa im Sinne Dilthey's[2]). Das ganze Mittelalter mit seiner wunderbaren Symbolik hat ja letzten Endes nichts anderes getrieben, als ein Paraphrasieren, ein Immerwiedergestalten eines bereits gestalteten, traditiongewordenen grösseren Lebens, des Lebens Christi. Allein den Menschen von damals ist es nicht im Traum eingefallen, bewusst allegorischen Spekulationen sich hinzugeben, in ihren Vorstellungen haben sie unmittelbare Zeugnisse ihrer Gläubigkeit abgelegt. So steht nun auf der einen Seite der schrankenlose, heisse, durch die ungeheuere Kraft der Überzeugung zäh in sich verfestigte Glaube des Mittelalters an alles Wunderbare und Übernatürliche — auf der anderen Seite die ästhetische Anschauung religiöser Dinge als fragwürdige Errungenschaft der humanistischen Epoche.

Dieses Umschlagen in eine andere Tonart, diese frömmelnd moralisch-allegorischen, auf ein neues Ethos eingestellten Auslegungen, wie sie LUTHER, BILLICANUS, MATHESIUS u. a., selbst HANS SACHS, an ihre Fahnen hefteten, haben natürlich auch ihre Anhänger gefunden, allein das Volk hat nicht mehr so recht mitgemacht; und wenn trotzdem, so kam es wie bei den „Schatzgräbern" zu wüsten okkulten Auswüchsen. Es fehlte eben dazu die tiefere Resonanz in der auf Realeres, Greifbareres gerichteten Volksseele. Wiederum ist der springende Punkt die Schutzkraft des Heiligenbildes: von dem Bild einer blossen Allegorie stand nicht mehr gut zu erwarten, daß es das Wunder wirke, vor dem plötzlichen Tod zu bewahren. Damit war der Nimbus des mächtigen Schutzheiligen zertrümmert, die Autorität des mittelalterlichen Christoffel im Volk endgültig untergraben. Das Häuflein, das ihm weiterhin noch unbedingte Gefolgschaft leistete, wurde immer kleiner, da auch die katholische Legendenredaktion von der allegorischen Vorstellung infiziert worden ist — mit einem Wort, diese so echt „gotische" Gestalt passte

[1]) Vergl. das Exemplar der Baseler Sammlung mit der bekannten Holbein'schen Randzeichnung (s. obige Textabbildg.), veröffentl. v. J. B. Kan. Hagae-Comit. 1898, Caput XL, p. 77 mit Abb. — s. a. Woltmann, Holbein I, p. 274; Hes, Ambr. Holbein p. 83 ff.; Ganz, Handzeichnungen I, Tfl. 52, 2. [2]) Ges. Schriften, II. Leipz. 1914, p. 3 ff.

nicht mehr in die neue Zeit, sie musste zurücktreten „in den dunklen Schatten gotischer Dome", harrend, ob ihre Zeit wohl wieder einmal kommen würde.

Damit soll aber nicht gesagt sein, dass man nach dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts etwa mit einem Schlag aufgehört hätte, den Christophorus bildlich darzustellen; — im Gegenteil — die künstlerischen Zeitgenossen der Reformatoren fanden reichlich Gefallen an dem allegorischen Quiproquo, sie beteiligten sich mit Eifer an der künstlerischen Umdichtung der Christophidee in ein „Lehrgemäl" oder eine „Gemälpoesie" im Sinne FISCHARTS, das Christophbild schliesslich dadurch mit vielem anderen in jene Kategorie von Denk- und Gleichnis-Bildern verpflanzend, die unter dem Namen „Emblemata" als Vertreter einer ganz bestimmten Geistes- und Geschmacksrichtung um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts massenhaft auftauchen. Die künstlerische Entwicklung läuft also der religiösen streng parallel. Vielfach ist es nur äusserer Formenaufputz, nur scheinbar besondere Fülle des Inhaltes, womit die erwachende Renaissance südlich der Alpen entlehnte und schon recht abgeschliffene Formen ausstattet, d. h. man scheut sich bei diesen Modernisierungsversuchen nicht, an alten, da und dort gewohnheitsgemäss festgehaltenen Vorstellungen kleben zu bleiben, dicht daneben schöpferische Taten starker Künstlerindividualitäten, die den Gang der Entwicklung bestimmt haben — alles in allem eine zum Teil etwas wunderliche Erbschaft für die Generationen des 17. und 18. Jahrhunderts, zumal wenn für einen Augenblick die durch die Reformation vollzogene Metamorphose vergessen wird und der alte echte Christophorus wiederum hervorleuchten will. Selbst vor Parodien ist diese Spätzeit nicht zurückgeschreckt oder gar vor Karikaturen mit obszönem Einschlag. In diesem Sinne spielt also auch das Christophbild eine nicht geringe Rolle in der Geschichte der Renaissance-Allegorie, die bis heute noch nicht geschrieben ist.

B. DAS REPRÄSENTATIONSBILD.

Darstellungen aus dem Martyrium unseres Heiligen — es sind ihrer übrigens verschwindend wenig — kommen für diese Spezialarbeit (von gelegentlichen Erwähnungen abgesehen) nicht in Betracht, sondern lediglich das Devotionalien- oder Repräsentationsbild, das an das entscheidende Geschehnis, an das grosse Hauptmoment der im Okzident stattgehabten Umbiegung der Legende anknüpft: an die Umsetzung des abstrakten Namens in die konkrete Vorstellung — *Χριστοφόρος* = der bekehrte Heide, dem die göttliche Mission zuteil geworden, das Evangelium Christi unter seine ehemaligen Glaubensgenossen zu tragen — er wird der leibliche Christusträger! Und so war also der Name das wichtigste, was unserem Heiligen aus seiner ursprünglichen Legende überkam: „Aus dem Namen Christophorus erwuchs seine Legende, seine Macht und Herrlichkeit"[1]). Aus ihm entstand jene anmutige Geschichte von dem Riesen, der selbst von Geburt ein Fürst, nur dem Mächtigsten dienen will, um schliesslich nach mannigfachen, direkt höfisch-episch anmutenden „Aventiuren" im Dienste Christi als guter Fährmann die Armen und Wegmüden, zuletzt den Herrn der Welt selbst in Gestalt eines lieblichen Kindes über den reissenden Strom zu tragen — ein edles Stück mittelalterlicher Volkspoesie, das als idealer Höhe- und Mittelpunkt die Christophslegende zu einem der schönsten und tiefsten Heiligenleben gemacht hat.

Die Szene, wie der stattliche Riese mit dem göttlichen Kinde auf der Schulter und den Stab in der Rechten die Fluten durchquert, drängt sich so von selbst in den Vordergrund, dass es direkt erstaunlich scheinen würde, wenn die darstellende Kunst daran vorbeigegangen wäre. Aus ihr hat man denn auch den Repräsentationstypus geschaffen, sie wird für Christoph das weithin kenntliche Aushängeschild, das Attribut, durch die Ikonographie in eine scheinbar unwandelbare Gesetzmässigkeit der Formulierung gezwungen.

Handelt es sich also stets um die nämliche typische Figur, typische Situation und typische Handlung, womit sich eine bestimmte Erwartung von seiten des Beschauers verknüpft, so trifft man deswegen noch

[1]) Richter, l. c. p. 92.

lange nicht zu allen Zeiten ein und denselben Typ an: ein langwieriger, mühsamer Entwicklungsprozess, teils auf weite Strecken hin stagnierend, teils sprunghaft vorschnellend, ist es, der von dem unbewegten Ducentotyp mit seiner starren feierlichen Frontalität, für unser Auge zumeist so monoton und formelhaft wie der religiöse Glaube dieser Zeiten, hinaufführt zu dem anderen Extrem, dem stark bewegten Profiltyp — in der Tat ein schier unerschöpfliches Thema, höchstens einem ganz oberflächlichen Betrachter wegen des scheinbar geringen konventionellen Formenvorrates der Sterilität besonders verdächtig. Von den ungezählten Christophdarstellungen, die mir bekannt wurden — sie gehen weit ins zweite Tausend hinein — gleicht kaum eine völlig der anderen, und wenn auch stellenweise die Bereicherung der Form zumeist nur in der Entdeckung des Wertes von Variationen liegt, so ist meines Erachtens bei der Typenbildung gerade das das wichtige, dass die Künstler anfangen, die Bedeutung der Nüance zu erkennen. Ganz von selbst schlummert hier „der Keim zu fortwährenden Erneuerungen“ [1]) und so entsteht auf Grund der künstlerischen Konzeption geradezu eine „Dialektik der Linien, Formen, Typen und Probleme“ [2]). Der erstaunliche, seltsame Phantasiereichtum der Spätgotik führt schliesslich zu jener „rastlosen Neuerungssucht im Ersinnen von Motiven, die nicht nur neue Natureindrücke enthalten, sondern auch der Einbildungskraft immer wieder neue Nahrung bieten“ [3]). Also ebenso wie das geistige Substrat an sich, ist auch die Form als Begriffssymbol einer steten Weiterbildung unterworfen.

C. ALLGEMEINES ZUR TYPENWANDLUNG UND FORMGENEALOGIE.

Damit sind wir bereits zum zweiten Punkt unseres Themas vorgestossen, dem Begriff der Typenwandlung. Man wird gut tun, bei ikonographischen Themen ähnlich wie neuerdings Lüthgen in seinem so verdienstlichen Werk über die niederrheinische Plastik [4]) neben den rein ikonographischen Erwägungen mehr Wert und Gewicht zu legen auf Fragen höheren, künstlerischen Gehaltes, auf jene formwandelnden, formpsychologischen Einflüsse, die ihre Prämissen in der allgemeinen Stilwandlung und Kunstentwicklung haben. Inwiefern ist die Form als solche optisch begrenzt, gebunden an das Schaffensvermögen und künstlerische Ausdruckswollen einer Periode, d. h. weshalb sieht ein bestimmter Typus innerhalb einer bestimmten Zeit so aus und nicht anders, weshalb muß er so aussehen, wie gross ist der Grad dieser Bedingtheit, wie sehr bleibt er verbindlich, so bald der alte Formwille durch frische, neue Kräfte in den Hintergrund gedrängt wird, wie sind die einzelnen einander ablösenden Formulierungen aus der grossen Gesamtentwicklung heraus zu verstehen und wie sind sie unter sich verzahnt, endlich wie spiegelt sich auch in dem ikonographisch festgelegten Typus das individuelle Suchen und Trachten nach bildlicher Darstellungsmöglichkeit: all das sind kunsthistorische Probleme von grösster Wichtigkeit, die letzten Endes auf jene Geschichte der Probleme, nicht mehr der Künstler und Landschaften, hinführen, die erst noch geschrieben werden muss. All die bekannteren ikonographischen Versuche der letzten Jahre — auch die Arbeit von Volbach über den hl. Georg [5]), die von Schmoll über die hl. Elisabeth [6]) müssen hiezu gerechnet werden, von dem kunsthistorisch total wertlosen Versuch von P. B. Kleinschmidt ganz zu schweigen, in seinem „Franz von Assisi“ [7]) „neue aussichtsreiche“ ikonographische Pfade zu wandeln — haben sich auf solch formgenealogische und formpsychologische Fragen nicht oder nur unzulänglich eingelassen, sind über ein ziemlich zweckloses Paraphrasieren des Stimmungsgehaltes oder billige Feststellungen nackter Tatsachen im Ikonographischen, wie sie jeder Laie auf den ersten Blick wahrnimmt, nicht hinausgekommen. In all diesen Fällen hat man den einzelnen Heiligentypus als solchen höchstens halb in die Hand bekommen; alles übrige ist flaues Meinen, in den seltensten Fällen ernster Kritik gewachsen.

Die Typenwandlung gibt dem viel, der die psychologischen Grundlagen des Stilwandels auf Begriffe bringen will. Wenn irgendwo, so scheint mir hier etwas von jener „inneren bewegenden Seele der Kunstgeschichte“ auf-

[1]) Ruskin, Gotik u. Renaissance. Strassbg. s. ao. p. 23. [2]) Dvořák, l. c. p. 108. [3]) Dvořák, l. c. p. 85. [4]) Strassbg. 1917. [5]) Strassbg. 1917. [6]) Marburg 1918. [7]) Münch.-Gladb. 1911.

fassbar, von der R. Vischer[1]) so gerne spricht. Generell ist über die Psychologie des gotischen Stiles — um diesen handelt es sich bei unserem Thema vorzugsweise — viel Treffliches von Dvořák (a. a. O.) gesagt worden, daneben auch in den Arbeiten von Worringer[2]) und Scheffler[3]); nur sind beide, so verdienstlich ihre Untersuchungen sind, etwas einseitig, da sie ihre Gedankengänge zu sehr auf gotische Architektur eingestellt haben und kaum einmal da und dort ein Wort über die anderen Künste abfällt. Dabei findet sich mitunter begrifflich Verschobenes und Verschrobenes, weil die gefühlsmässige Abstraktion, die stolz jeglichen Paradigmas enträt, nur zu leicht in nebulose Fernen abzuirren droht. Für die Praxis, vor allem für den Einzelfall ist in all diesen Fällen nicht viel herausgekommen. Deshalb wollen wir den entgegengesetzten Weg gehen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, die Einstellung des Einzelbildes in seiner Entwicklungsreihe analysieren, dabei uns aber zunächst einige grundsätzliche Fragen zur Typenwandlung vorlegen, die bei diesem Problem im Brennpunkt des Interesses stehen: nämlich die Kausalität der Typenwandlung.

Bei der Interpretation des Kunstwerkes einer vergangenen Epoche ist es das erste Erfordernis, alles von unserem heutigen Standpunkt aus Abweichende oder Unverständliche einer besonders sorgfältigen Analyse zu unterziehen. Die nächstliegende Erklärung, die auch noch in den Kinderjahren der Kunstforschung üblich war, dass dieses Abweichende auf einem Mangel an Kunstkönnen beruhe, ist heutzutage nur mehr in Laienkreisen anzutreffen; denn unsere ästhetischen Anschauungen, die wir letzten Endes den Griechen verdanken, fussen auf Voraussetzungen, welche erst in der Renaissance neu geschaffen wurden, sie können also von sich aus in der eigentlichen Gotik keine Geltung haben, und es bleibt ein Anachronismus, das Wesen gotischer Bilder retrospektiv verstehen zu wollen. „Wie in der mittelalterlichen Literatur immer wieder betont wird, dass das Kunstwerk wahrer als die Natur sein müsse, so kann man auch mit Sicherheit annehmen, dass zumeist eine wohlerwogene künstlerische Absicht bedeutet, was uns in mittelalterlichen Kunstwerken von unserem naturalistischen Standpunkt aus als Unvermögen erscheint[4])." Deshalb wurzelt der einzig richtige Ausgangspunkt, um hinter das Geheimnis einer vergangenen Kunst zu gelangen, in der Überzeugung von einem anderen Kunstwollen.

Gerade das Kunstwollen einer bestimmten Epoche kann gegenüber dem in unserer Gegenwart Gewohnten nach mehreren Dimensionen hin anders geartet sein, ja vergangene Zeiten konnten der Kunst überhaupt eine völlig andere Stellung und Bedeutung einräumen, als wir es tun, und haben es auch getan; sie konnten die Aufgaben der Kunst anders sehen, sie konnten endlich andere psychologische wie technische Wege des Ausdruckes in der Kunst gehen. Wendet man sich von solch allgemeinen Vorüberlegungen der gotischen Kunst zu, so muss man sich mit der Überzeugung durchdringen, dass, wenn überhaupt, gerade sie es ist, die einem bestimmten von der Antike wie der Renaissance weit verschiedenen Kunstwollen entspringt.

Das Interesse der Gotik an bildlicher Darstellung ist ursprünglich verwurzelt in der Notwendigkeit, Gestalten und Lehren der Heilsgeschichte, die einer analphabetischen Menge nur durch die Predigt, das gesprochene Wort, bekanntgemacht waren, auch durch das Bild einzuprägen, d. h. aus den frühchristlichen Darstellungen erwächst analog dem, was Schmarsow[5]) „die unweigerliche Vorherrschaft der Kunst des Wortes über die des Bildes" nennt, der Anfang der gotischen Malerei in Miniatur und Fresko als der Versuch in einem Anschauungsunterrichtsbild gewissermassen kurze sichtbare Stützpunkte zu bieten, die den Betrachter an den wesentlichen Inhalt einer ihm im Gedächtnis geläufigen Heilsgeschichte oder Legende erinnern sollen, damit er in dieser Erinnerung die erhabene oder tröstende religiöse Wirkung des behandelten Stoffes erfahre. Ursprünglich war die Form also nichts anderes als eine „Hieroglyphe der religiösen Mystik". „Sie musste zeichnerisch bestimmt werden, weil sie die Idee umschreiben sollte, und sie musste zugleich stimmungshaft sein, um transzendentale Stimmungen ver-

[1]) Studien zur Kunstgeschichte. Stuttg. 1886, p. 132. [2]) Formprobleme der Gotik. 4. Aufl. Münch. 1918.
[3]) Der Geist der Gotik. Leipz. 1917. [4]) Dvořák, l. c. p. 28. [5]) Frühgotische Glasgemälde. Leipz. 1919, p. 10/11.

wirklichen zu können. Sie musste weltfern, menschenfern sein und doch auch wieder unmittelbar nahe am Leben“ [1]), und obendrein musste sie die Eigenschaft haben, etwas zu erzählen. Man bedient sich dabei alter formaler Elemente als bestimmter Ausdrucksformeln, so wie man sich eines bestimmten nun einmal vorhandenen Wortschatzes bedient, lediglich bemüht, durch natürliche Formen eine „a priori“ gegebene ideale Konzeption zu erläutern. Nicht als «imago» soll die künstlerische Form der natürlichen gegenüberstehen, sondern nur eine «similitudo» soll sie mit ihr verbinden . . . wobei es nicht auf die Gleichmässigkeit des Grades der Naturanschauung ankommt, wohl aber auf die innere Disziplin des abstrakten Gefüges“ [2]), auf die Dynamik der abstrakten künstlerischen Organisation, durch die „eine feierliche und andächtige Stimmung das Bewusstsein des Weilens am Schauplatze heiliger und heiligender Vorgänge und tiefer aus den Bedrängnissen des Alltags erlösender Geheimnisse vermittelt werden sollten“[3]). Die Anfänge der christlichen Bildmalerei haben also weder historische Absichten noch sind ihre Erzeugnisse als eigentliche Darstellungen zu werten, sie müssen als Illustrationen für den eigentlich gemeinten und als solchen immer in der Vorstellung des Beschauers vorhandenen religiösen Gehalt aufgefasst werden.

Greifen wir also irgendeinen beliebigen Typus der frühchristlichen Kunst auf, den wir — etwa im Sinne Worringer's[4]) — als entwicklungsgeschichtliche Bildung mit ganz bestimmter, klarer, paradigmatischer Ausprägung nehmen wollen, „die uns das Verständnis der weniger scharf ausgeprägten oder feiner nuancierten Erscheinung erleichtert“, so stossen wir auf eine Formulierung, die, bei einem Minimum darstellerischer Einfachheit das Maximum eines religiösen Erlebnisses anstrebend, rein illustrativen Charakter hat. „Die Kunst des Mittelalters“, sagt Borinski[5]), „hat das Studium des menschlichen Körpers nicht gesucht, nicht weil es ihr verboten war, sondern weil sie es nicht bedurfte . . .“ — „mutatis mutandis“ lässt sich dies auch auf die Behandlung der ganzen außermenschlichen Natur in der christlichen Kunst ausdehnen —, sie wollte „geistige nicht bloss unplastische, sondern ganz verfliessende oder verschwebende Vorwürfe zur Not ver«sinn»bildlichen . . . Diese Kunst sah alles in das Bild hinein und vermöge einer tief begründeten Skepsis gegen die Ansprüche der künstlerischen Fiktion auf «Realistik» wollte sie nichts aus ihm heraussehen, als den Geist, der das Bild belebt“, mit anderen Worten: Die Wirkung des Dargestellten wird ausschliesslich in den Beschauer verlegt, die Darstellung selbst gibt nur eine Art notdürftiger Anweisung dazu.

In die Entwicklung von diesem einen Ausgangspunkt her dringt nun allmählich ein völlig kontrastierender Wille, nämlich das Streben, das, woran das Bildsymbol den entsprechend vorgebildeten Christen ehemals mühelos erinnert hat, nach und nach umzuwandeln in den anschaulich vorhandenen Inhalt der Darstellung, die, getragen von dem subjektiven künstlerischen Moment auch ohne Vorkenntnis und Vorbildung jedem Beschauer unmittelbar verständlich sein soll, gipfelnd in dem anderen Extrem: die ganze Wirkung wird in die Darstellung selbst verlegt, d. h. das, was der Beschauer also früher selbst gleichsam mitbringen musste, findet er bildlich fixiert vor, die Phantasie eines bildenden Künstlers hat ihm einen Teil seiner intellektuellen Aufgabe abgenommen, die von einer ganz bestimmten Persönlichkeit subjektiv empfundene Wirkung eines bestimmten religiösen Problems wird durch das Bild objektiviert und aus ihm wieder auf den Beschauer zurückgeleitet. War der Vorgang im Beschauer früher also produktiv, so wird er jetzt rezeptiv. Was sich zwischen diesen beiden formbestimmenden Polen etwa vom 10. bis 16. Jahrhundert, vom Mittelalter bis zur Neuzeit, an Entwicklung abspielt, das ist im höheren Sinne Typenwandlung: — um ein konkretes Beispiel zu nennen und dabei innerhalb unseres Themas zu bleiben — hier der starre Ducentotyp des feierlichen Devotionsbildes von S. Marco in Venedig (Tfl. I), dort das liebliche kleine Genre-Bildchen eines ALTDORFER (125, Tfl. XLIII[a]).

Überhaupt sind die Phasen, in denen allmählich die Tendenz auf Anschaulichkeit der Darstellung zum Ausdruck kommt, besonders schön in der Entwicklung der Christophlegende handgreiflich zu machen, die

[1]) Scheffler, l. c. p. 82. [2]) Dvořák, l. c. p. 35. [3]) Dvořák, l. c. p. 44/45. [4]) l. c. p. 12.
[5]) Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. I. Leipz. 1914, p. 91/92.

von Anfang an von dem lehrhaften Charakter der christlichen Dichtung durchwaltet ist: so wird die Figur selbst und der Bewegungsvorgang immer eindeutiger, optisch verständlicher, der Ausdruck und die Charakterisierung von Kind und Riese psychologisch immer richtiger, bis schliesslich Hintergrund und Umgebung, Raum und Landschaft — also die Gesamtsituation, in der sich der Vorgang abspielt — den letzten Grad von Vollständigkeit erreicht hat. Das Streben, zu anschaulicher Gegebenheit zu gelangen, führt aber nun gerade bei der religiösen Stoffwelt der gotischen Kunst notwendigerweise zu zwei verschiedenen Endpunkten: einerseits gelangt man an die Grenze der Darstellbarkeit innerhalb der einzelnen Künste (z. B. die plastische Unmöglichkeit, durch einen winzigen Kinderkörper auf den gewaltigen Riesenkörper einen lastenden Druck auszuüben) und wird dadurch gezwungen, die immanenten Stilformen der einzelnen Kategorien weiter zu entwickeln, andererseits treibt die gleichwohl ungebrochene Sehnsucht nach anschaulicher Gegebenheit zu immer neueren Versuchen, d. h. zur Differenzierung des Kunstwillens einer Epoche, in immer anderen Künsten.

Zu den beiden das gotische Bildwerk gestaltenden Momenten, Stützpunkt für die Reproduktion eines religiösen Stoffes und anschaulicher Darstellung eben dieses Stoffes zu sein, gesellt sich nun in der gotischen Kultur-Epoche auch eine ganz eigene Sehweise. Es lässt sich kaum in Abrede stellen, dass die Auseinandersetzung des Menschen mit der Sichtbarkeit der Dinge in jedem Zeitalter in anderen Formen sich abgespielt hat; die Auswahl aus der an sich unendlichen Mannigfaltigkeit der sichtbaren Welt, die optische Einstellung erfolgt stets nach immer wieder sich verändernden Prinzipien, und zwar nach Prinzipien, die sich in der Regel nicht bloss in der bildenden Kunst äussern, sondern ebenso in der Naturbeschreibung, ja selbst in der dem Naturgefühl Ausdruck gebenden Lyrik eines Zeitalters. Für die gotische Epoche nun kann man zum Unterschied von Antike und neuzeitlicher Kunst die Auffassung der sichtbaren Welt als eines Zusammenhanges in der Sehfläche interpretieren, wobei die Linie von sich aus das gegebene Korrelat der Fläche ist. Welches die psychologischen Grundlagen für diese Sehweise sind, wurde bis heute noch nicht vollständig klargestellt. Als ein wesentliches Moment wird festgehalten werden dürfen, dass der gotische Bildkünstler unter dem Einfluss der handwerklichen Technik und bei dem ausgesprochenen Mangel an Streben nach Wirklichkeitsillusion niemals die Flächennatur seiner Unterlage vergass: die Ebene des Zeichen- und Malgrundes ist für seine ganze Darstellungsweise bestimmend geblieben.

Ursprünglich sind es also inhaltliche Absicht, Darstellungswille und Sehweise, welche die typische Form einer Epoche gestalten. Variierenden Einfluss darauf gewinnen noch zwei weitere Momente, nämlich der Zusammenhang der verschiedenen Zweige der bildenden Kunst untereinander und die Entstehung und Ausbreitung persönlich, örtlich und landschaftlich bedingter Manieren, — ich verweise hier auf das Kapitel Typenwanderung.

Noch eines: Die vielen grossen Stationen, die intervallartig zwischen den für die Typenwandlung formbestimmenden Polen liegen, mögen für den Einzelfall unter dem Begriff „Generationstypus" zusammengefasst werden, so daß also gewissermassen eine Kette von solchen Generationstypen den Begriff „Typenwandlung" darstellen soll. Bei all diesen Grundformen von typischer Geltung tritt natürlich das Objekt mehr vor das Subjekt. Deshalb darf aber der Typus schlechthin nicht etwa identisch genommen werden mit Klischee — dazwischen steht die künstlerische Leistung — und deshalb ist es auch noch nicht notwendig, einen Grund- oder Generationstypus als etwas absolut Fertiges zu empfinden: „im strengen Sinn", wie Woelfflin[1]) sagt, „gibt es kein Fertiges; alles Geschichtliche ist einer beständigen Wandlung unterworfen, aber man muss sich entschliessen, die Verschiedenheiten an einer fruchtbaren Stelle festzuhalten und als Kontraste gegeneinander spielen zu lassen . . . ."

[1]) Grundbegriffe. Münch. 1916, p. 15.

D. DIE CHRISTOPHDARSTELLUNG VOR 1400 — DER BEGINNENDE NATURALISMUS — DIE ZWEI ZENTRALTYPEN.

Das Jahr 1400 wird gern als Wasserscheide der Entwicklung, als Markstein an der Grenze zweier Zeitalter genommen. Und in der Tat, — wenn irgendwo, so machen sich gerade beim Christophtypus um diese Jahrhundertwende im besonderen Sinn die Geburtswehen einer neuen Zeit fühlbar, der sich eine Epoche neuen langsamen Reifens anschliesst. „Die fruchtbare Stelle", wo einzusetzen ist, ergibt sich für uns somit von selbst — um so besser, dass sie mit der „Geburtsstunde des Holzschnittes" so von ungefähr zusammentrifft.

Fragen wir uns: was ist an dem bewegten Christophorus-Profiltyp von 1400 noch mittelalterlich, welche Formulierung ist ihm unmittelbar vorausgegangen? — Die Entwurzelung der Selbstherrlichkeit des Menschen, das war der Trieb des Mittelalters. Alles durfte nur leben im Zusammenhang des grösseren Ganzen, alles was sich als Sonderexistenz hat aufspielen wollen, wurde einbezogen in etwas Grösseres, Übergeordnetes. Ein strenger hieratischer Bilderkanon schrieb die Gesetze vor; er war es auch, der den feierlichen majestätischen Frontaltyp des hl. Christusträgers geschaffen hat als ein erstarrtes Menschensymbol, wie er uns besonders entgegentritt in zahlreichen riesenhaften Fresken von Bonn [1]), Niedermending (Tfl. II[a]) [2]), Limburg a. L.[3]), Mittelzell [4]), S. Maria di Torello im Tessin [5]), S. Helena am Wieserberg in Kärnten [6]), Schloss Tyrol bei Meran [7]), Garmisch [8]), etc. in den Basreliefs von S. Marco-Venedig (Tfl. I) [9]) und Gemona [10]), in den Miniaturen des „Psalterium Zwifaltense minus", wohl der ältesten Darstellung auf deutschem Boden (Tfl. II[b]) [11]), und der Hs. 309 in Donaueschingen [12]), usw., in unserem Sinne objektiv und ausdrucksarm, zumeist „ein Bild unterdrückter, gebundener, zurückgehaltener Kraft" [13]), typisch für das Ausdruckswollen des romanischen Stiles, für die von dort erlernte Gestaltenbildung, d. h. die statuarisch gedachten, von der Plastik übernommenen Körperwerte.

Wenn nun auch streng genommen sämtliche oben genannte Darstellungen mehr oder weniger schon in die Zeit der Hochgotik hineinreichen, so ist dieser keine individuelle Differenzierung kennende statuarische, zum Prototyp gewordene Frontaltyp, diese strenge, aus einer in jedem Zug typisch festgelegten Formenwelt stammende Axialfigur tatsächlich nichts anderes als „ein Kind aus der Zeit der kirchlichen Vormachtstellung Roms, der romanischen Menschheit des Südens", ein Vermächtnis der altchristlichen Antike. Es war die Zeit dualistischer Zerrissenheit, der hundertfach sich durchdringenden gotisch-idealistischen und gotisch-naturalistischen Richtung [14]), die gerade an dem monumentalen ersten Christophtyp merkwürdig lange das Einströmen der eigentlichen gotischen Formenergien unterdrückte zu Gunsten der romanischen Ausdrucksruhe. Die grosse Uniformität der Darstellung, für die es

[1]) Zeitschr. f. b. K. XVIII, 1905, Nr. 3, p. 75/76, Abb., Clemen, Kunstdenkmale der Stadt Bonn p. 95. [2]) Clemen, Roman. Monumentalmalerei. Düsseld. 1916, p. 816, Fig. 546, Clemen, in: Jahresb. d. rhein. Provinzialk. f. D. IV, 1899, p. 26 m. Tfl., H. F. J. Liell, in: Zeitschr. f. christl. K. 1888, Nr. 11, p. 397 ff., m. Abb. [3]) Clemen, l. c. p. 519. [4]) Freibg. Diözesanarchiv 1913, p. 295. [5]) Mitt. d. a. G. Zürich XXI, 1, 13/14 m. Tfl., Rahn, Kunst- u. Wanderstudien p. 140, Rahn, Gesch. d. b. K. p. 294, Anz. f. schweiz. A.-K. 1873, p. 485 u. 1892, p. 215, Eitelberger, in: Mitt. d. k. k. Z.-K. IV, 286, Stückelberg, Cicerone im Tessin. Basel 1918, p. 67. [6]) Mitt. d. k. k. Z.-K. IX, 107 u. 116, Fig. 11, Hauser, im: Jahrb. d. k. k. Z.-K. N. F. IV, 2 1906, p. 34 ff. m. Abb, [7]) Clemen, in: Mitt. d. k. k. Z.-K. N. F. XV, p. 239, Atz, Kunstgesch. Tirols. 2. Aufl. Innsbr. 1909, p. 364. [8]) Bogenrieder, Die Wandmalereien d. alt. Kirche z. G. (Garmisch 1915) Abb. 2. [9]) Annales archéolog. XV, 402, Ongania, La basilica di S. Marco. V, 1, Tfl. X, 1, Planiscig, Gesch. d. venez. Skulptur im 14. Jh., p. 44 ff. Fig. 19 (Wiener Jhb. XXXIII, 1916, H. 2/3). [10]) Mitt. d. k. k. Z.-K. IV, p. 287/88 u. N. F. XIII, p. XLI, Hauser, im: Jahrb. d. k. k. Z.-K. IV, 2 1916, p. 45 ff., Fig. 29, Planiscig, l. c. p. 44/45, Anm., Bragato, Da Gemona a Venzone. Bergamo 1913, Abb. [11]) Stuttg., Kgl. Bibl. 4°. Nr. 40. — Clemen, l. c. p. 16, Richter, l. c. p. 166. [12]) 4°. fol. 10[b] — Haseloff, Eine thüring.-sächs. Malerschule. Strassbg. 1897, p. 204 ff., Nr. 3, Tfl. VI, 1. [13]) Worringer, l. c. p. 95. [14]) s. Dvořák, l. c. p. 89.

scheinbar auch keine nationalen Grenzen gab, darf dabei nicht Wunder nehmen. Ihre Ursache liegt in der oben berührten Kausalität der Typenwandlung.

Dieser Geist, in dem noch vielfach die letzten Auswirkungen einer byzantinisch-abendländischen Tradition zu spüren sind, lebt im Prinzip vielerorts auch um 1400 noch weiter. Vor allem handwerkliche Gesellenhände der Freskomalerei, die ausserhalb jeglichen Zusammenhanges mit der in ihrer Zeit dominierenden oder neu aufkommenden „Richtung" geblieben zu sein scheinen, halten an dem durch so lange Tradition geheiligten Schema wie an einem unantastbaren Erbe fest, ja bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein liefert der vollständig ausgeleierte, der Kunstübung wie dem Zeitgeschmack so gar nicht mehr geläufige Typ immer noch „das Betriebskapital der künstlerischen Produktion". Hauptsächlich in den abgeschiedenen Alpentälern hat sich dieser retrospektive Stil und seine antiquierte Formensprache zäh konserviert, wenig berührt von den Vorgängen und Fortschritten in den grossen Kunstzentren. Hier muss es gewesen sein — bald nach 1300 —, dass gegenüber diesen provinzialen Leistungen der alte erste Typus aus seiner Erstarrung sich zu lösen beginnt, dass die reine Frontalität überwunden und das alte Schema schliesslich ganz über Bord geworfen wird. Der illustrative Charakter tritt zurück, der Reichtum des Individuums wird frei gemacht: mit der Erkenntnis der höheren, über das simple „Anschauungsunterrichtsbild" (s. S. 6) hinausgehenden ethischen Aufgabe, den Charakter, das Individuum darzustellen, ist der bewegte Profiltyp entstanden. Unbedenklich hat ihn gerade die Freskomalerei aufgenommen, obwohl die neue Form ihren Tendenzen lange nicht so entgegenkam wie die Geschlossenheit und tektonische Kraft, der ausgesprochene monumentale bildhafte Charakter des Urtypes.

Alte Formen müssen zerbrochen werden, wenn neue entstehen sollen. Die Formkraft mittelalterlichen Gestaltungswillens wird umgebogen durch die Taten schöpferischer Kräfte. Eine neue Generation ist am Werk, sich zu emanzipieren von dem absoluten Anlehnungsbedürfnis, das dem mittelalterlichen Künstler bei dem ikonographisch fixierten Typus im Blute sitzt, sie geht daran, es ernster zu nehmen mit der Idee, oder besser: man ist „schrittweise in eine neue Auffassung der formalen Werte hineingewachsen. Diese neue Auffassung veränderte von Grund aus in einen neuen lebendigen Faktor, was den ursprünglichen Sinn verloren hat und schuf aus alten und neuen Elementen eine ganz neue Figurenkomposition und Formensprache"[1] — also keine Einbusse, sondern ein „gewollter Verzicht auf Dinge, die unter dem Einflusse neuer Aufgaben und Anschauungen wertlos geworden waren"[2]. Drängende Bewegtheit, ruhelose Aktivität, das ist gotischer Ausdruck, oder, wie Scheffler[3] sagt, der gotische Stil „hat den Rhythmus eines erregten Kollektivwillens und die Linie des Freiheitsdranges". Darum ist eigentlich auch erst der bewegte Christophtyp gotisch zu nennen, der von oben bis unten durchströmt ist von jenem pathetisch-gotischen Willensimpuls.

Jede Art von Umbildungsprozess hat eine Zeit seltsamer Widersprüche zur Folge, so auch hier in Gestalt eines Ringens des Dekorativ-Monumentalen auf illustrativer Grundlage mit dem neuen Wirklichkeitssinn, wobei diese Annäherung an die Natur vorläufig nur ein Mittel zum Zweck war, d. h. „von vornhinein dazu bestimmt, höheren künstlerischen Absichten zu dienen"[4]. Das ist schon an sich eine bedeutende Entwicklung über den dem ikonographischen Zentraltypensystem der christlichen Kunst des Mittelalters angehörigen Frontaltypus hinaus mit seinem fast bewussten Sich-Abwenden von Naturtreue.

Demgegenüber tritt nunmehr eine Verschiebung der beiden Grundrichtungen ein von der gotisch-idealistischen zur gotisch-naturalistischen. Neue Natureindrücke waren dazu der Impuls, die Naturwahrheit gewinnt Bedeutung für den Gesamtinhalt des künstlerischen Schaffens, und aus der grossen Spannung mit der alten idealistischen Weltanschauung ringt sich empor die stürmische innere Bewegung der spätmittelalterlichen Formendarstellung: Ihr Kind ist der bewegte Profil-Christoph.

[1]) Dvořák, l. c. p. 33. [2]) Dvořák, l. c. p. 28. [3]) l. c. p. 91. [4]) Dvořák, l. c. p. 28.

Es ist klar, dass die allererste Voraussetzung für ihn das neue Naturstudium war. Man beginnt sich um den Organismus des menschlichen Körpers zu kümmern, die Gelenke werden auf ihre Funktionen hin studiert, um dem Körper die Bewegungsmöglichkeiten zu geben, die ihm von Natur aus zukommen und welche die Logik des dargestellten Gedankens erfordert, wobei aber die Bewegung selbst zunächst noch aus dem Vorgang heraus geschaffen ist. Das Gewand musste auf seine Struktur, Oberfläche und besonderen Beziehungen zum Körper hin untersucht werden, das leblose schlaffe Herabhängen weicht einer naturalistischen Belebung. Der Gewandstil erscheint geraffter, die Vertikaltendenz der Falten tritt mehr und mehr zurück, neben den ausgesprochenen betonten Querfalten setzt jenes charakteristische Sich-Fälteln und -Kräuseln des beginnenden Naturalismus ein. Freilich von unmittelbar geschauter Natur ist noch keine Rede. Erst die Renaissance hat die antimaterielle Idealität der Gotik völlig überwunden, und deshalb ist auch ihr erst die höchste Vollkommenheit des künstlerisch bewältigten Körpermechanismns möglich.

Diese Zeit des unreinen Mischstiles greift zum Teil bereits weit in die Zeit des Holzschnittes ein, mit der wir unsere eigentliche Untersuchung beginnen wollen. Trotzdem muten uns gerade die altertümlichen kraftvollen Erzeugnisse des ältesten Formschnittes z. T. nahezu wie die Erfüllung einer kühnen Verheissung an, so dass man unwillkürlich versucht ist zu glauben, der bewegte Christoph im Profil müsse der Generation der ältesten Formschneider gewissermassen als reife Frucht in den Schoss gefallen sein. Dies ist aber, wie wir gesehen haben, nicht der Fall, ebensowenig wie wir in der Graphik irgend welchen prominenten Anteil an der Erfindung des Types als solchen erwarten dürfen.

Um nochmals zur Kunst des beginnenden 14. Jahrhunderts zurückzukehren, — das Problem des bewegten Types ist auch in der Malerei und Plastik dieser Zeit um kein Haar leichter greifbar zu machen; so sind wenigstens — um nur ein Beispiel zu nennen — im Prinzip die Bewegungsmotive, mit denen die Formschneider so überlegen operieren, bereits um 1318 für die hochbedeutsame Christophorus-Miniatur der Leidener Maerlant-Hs. „von den Naturen Bloemen“ [1]) nichts Neues mehr. So viel uns an sich erhalten ist, der Denkmälervorrat gerade dieser Epoche ist doch zu lückenhaft, zu sprunghaft, als dass man gleich zu Beginn die Zusammenhänge auf eine absolut zuverlässige historische Formel bringen könnte. Das Phänomen des bewegten Types ist auf einmal da. Man muss mit ihm rechnen, dankbar damit sich bescheidend, wenigstens in einem Beispiel, dem Wienhausener Fresko (Tfl. IV), von dem später noch zu reden ist, eine Art Übergangstyp kennen zu lernen. Sind nun auch die letzten Wurzeln der Genesis des bewegten Types wohl nicht mehr aufspürbar, soviel dürfen wir immerhin mit Sicherheit erkennen, dass seine Fassung, im Spiegel der Allgemeinheit betrachtet, die mit allen Mitteln auf das Moment der Bewegung hindrängt, durchaus als logische Selbstverständlichkeit und nicht als überraschendes Novum zu gelten hat.

Zwei Kardinaltypen sind es also, mit denen wir bei Beginn unserer Arbeit zu rechnen haben: mit dem überlebten unbewegten Frontaltyp und dem modernen bewegten Profiltyp. Im Laufe des 15. Jahrhunderts gesellt sich noch ein dritter Typus dazu, von dem später zu reden sein wird. In diesen drei Grundformen liegt für unser Thema ein Hauptteil des Begriffes „Entwicklung“, jenes Begriffes, der als Idee über alle gedanklichen und tatsächlichen Dinge der Zeiten sich hinziehend mit der Vorstellung eines stetigen gesetzmässigen Hinaufbildens, eines Grösser-, Reicher-, Reifer- und Vollkommener-Werdens verknüpft wird. Indes, was uns als Fortschritt erscheint, ist zu oft nur Metamorphose: fast jeder sogenannte Fortschritt ist durch einen Rückschritt auf anderem Gebiet erkauft worden. Wir werden im Lauf der Untersuchung manchmal uns daran zu erinnern haben.

E. TYPENWANDERUNG UND RASSENPSYCHOLOGIE.

Für die Theorie der Typenwanderung wäre es wichtig, die Sonderentwicklung nicht bloss einzelner Nationen, sondern sogar einzelner Landesteile möglichst exakt umgrenzen zu können, nicht allein von einem deutschen und einem italienischen Typus, vielmehr auch von rheinischer, bayerischer, fränkischer, schwäbischer Provenienz usw. reden zu dürfen, als das am meisten erstrebte Ziel bei landläufigen ikonographischen Unternehmungen. Die isolierten

[1]) s. Vogelsang, Holländische Miniaturen. Strassbg. 1899, Tfl. II.

Blätter der Frühzeit reichen in unserem Fall leider noch nicht aus, um mehr als eine allenfalls glaubwürdige Hypothese zu geben. Die Ikonographie hat damals ein neues Schema von allgemeiner Gültigkeit diktiert, durch das die nationalen Grenzen der Kunst im engeren Sinne zunächst noch verwischt, allzu nivelliert erscheinen, wie überhaupt gewisse Indizien bei allen Ikonographien weit mehr europäische Geltung haben, als der auf einen nur engen Gesichtswinkel eingestellte Beobachter zu glauben geneigt ist.

Auf deutschem Boden sind es vorläufig zwei Schauplätze, die mit Sicherheit voneinander unterschieden werden können: der Norden — die Niederlande, der Niederrhein — und Süddeutschland ganz allgemein gesprochen. Frankreichs Anteil dagegen, „früher ganz ausser acht gelassen, neuerdings von Bouchot mit tendenziöser Schärfe betont", erscheint Friedländer[1]) durchaus problematisch. Friedländer spricht zwar hier nur generell, d. h. vom Holzschnitt an sich; seine Worte treffen aber in diesem Fall „mutatis mutandis" auch für den Begriff der Typenbildung zu. Soviel weiss man heute schon sicher, dass im Herzen von Frankreich ein neuer Strang der Kunstgeschichte ansetzt, dass der Anstoss zur Befreiung der gotischen Kräfte vom Westen gekommen ist. Und so werden wohl auch in der Gestaltung des bewegten Christophtypes die entscheidenden Dinge auf französischem Boden geschehen sein, d. h. hier ist vermutlich das Stichwort zur neuen Formulierung des Christophthemas ausgesprochen worden. Wir werden uns also damit abzufinden haben, dass der schlechthin als nordisch-germanisch geltende spätgotische Christophtyp seine integrierenden Züge in Frankreich empfangen haben dürfte, dass französische Schemata den deutschen Typen zu Grunde gelegt wurden. Diese Vermutung eilt zwar den bisherigen Ergebnissen meiner Forschung etwas voraus; allein bei Fertigstellung meines grossen Christophbuches hoffe ich in dieser Hinsicht Positiveres und vielleicht sogar Abschliessendes geben zu können — infolge der Zeitläufte ist mir einstweilen das entsprechende Material nur in geringem Umfang zugänglich gewesen.

Was nun die Frage der Rassenpsychologie, der nationalen Formpsychologie anlangt, — so sehr ein niederdeutscher Christoph verschieden ist von einem oberdeutschen, so werden beide doch gleichartig, sobald man als dritten Typus einen gleichzeitigen Italiener daneben hält. Der Rassenstil, die Gebundenheit der optischen Möglichkeiten innerhalb desselben Zeitstiles verbindet hier. Diese national bedingten formpsychologischen Fragen werden uns mehrfach beschäftigen; vieles erklärt hier den Wechsel der Bildvorstellung. Für die Ikonographie kann es aber nur vorteilhaft sein, die Völker nach ihren bleibenden Sonderwerten zu vergleichen, gerade an Hand eines Einzeltypus nachzuspüren, dass hier etwas gemacht ist, was man sonst nirgends findet.

Damit geht Hand in Hand, da und dort noch in engerem Sinne Motivpsychologie zu treiben. Um für die Spezialforschung zu neuen Gesichtspunkten zu kommen, sind wir mitunter sogar direkt darauf angewiesen. Freilich, tatsächlich Richtiges und Trugschluss wohnen da in engster Nachbarschaft. Es geht z. B. nicht an, beim Christoph ohne weiteres zu behaupten, das Motiv: das Jesukind auf den Schultern knien zu lassen, müsse unbedingt eine oberdeutsche, die Stirnbinde oder der Turban des Heiligen eine niederländische Provenienz des Blattes bedeuten. Es müssen schon eine Reihe von Kriterien zusammentreffen, um eine solche Hypothese zu stützen. Denn hat auch ein bestimmtes Motiv effektiv die und die Quelle, so sind gerade durch die vielen Holzschnitte und Stiche solche Kompositionsmotive allerorten leicht zugänglich gewesen und in kürzester Zeit Gemeingut fränkischer, schwäbischer und bayerischer Formschneider geworden, so dass die Festsetzung von Lokalschulen dadurch eher erschwert als erleichtert wird. Mitunter allerdings ist die Übernahme solcher auf fremdem Boden verarbeiteter Einzelmotive schon rein äusserlich durch die formale Besonderheit als Fremdkörper im Bilde kenntlich. Durchaus symptomatisch dafür, dass der Sinn der neuen Form noch nicht begriffen wurde, sind namentlich Übergangszeiten, die für nationale Typenwanderungen so wichtig sind, wie in unserm Fall etwa um 1460, wo sich der deutsche und der niederländische Christophtyp intensiver zu vermengen beginnen. Wir werden sehen, wie gerade der niederländische Einfluss für neue

[1]) Der Holzschnitt p. 17

Urbilder wichtiger deutscher Kompositionstypen der Ausgangspunkt der Umorientierung wird, ähnlich wie 60 Jahre später der mit DÜRER und seinem Kreis wirksam werdende italienische Einfluss wiederum die Invasion einer neuen Formenwelt bedeutet. Immerhin, wir wollen bei allen auf Grund von Motivpsychologie gewonnenen Rückschlüssen vorsichtig und zurückhaltend sein im Urteil und uns an mutmassliche Unterscheidungen halten.

F. WESHALB DAS CHRISTOPHTHEMA AN HAND DER GRAPHIK ABGEWANDELT WERDEN SOLL.

Generell gesprochen, ist Holzschnitt und Kupferstich an sich so intensiv mit dem gesamten Kunstschaffen verschmolzen, dass es unter Umständen bedenklich scheinen mag, diese beiden Kunstzweige zu sehr zu isolieren und sie in einem noch dazu so eng gesteckten Rahmen für einen ganz bestimmten Zweck auszubeuten. „Nur vom Holzschnitt handelnd, bekommt man Teile ohne Zusammenhang in die Hand. Es gibt keine schöpferische Persönlichkeit, die sich darauf beschränkt hätte, sich in dieser Kunstweise auszusprechen . . . Wer vermöchte Dürers . . . Holzschnitte losgelöst von allem, was dieser Meister sonst geschaffen hat, zu verstehen oder in eine historische Darstellung zu zwingen, die höherem Anspruch irgendwie genügen könnte? Den Holzschnitt isolieren, heisst: auf historische Darstellung verzichten [1])!“

Die hier beabsichtigte Untersuchung bedeutet nur scheinbar eine Isolierung; in Wirklichkeit sucht sie ja gerade das nicht offen zutage liegende Gemeinsame, Verbindende auf, bemüht sich neue Brücken zu schlagen zwischen der Graphik und den anderen bildenden Künsten unter ständigen Relationen zu Parallelerscheinungen der Malerei und Plastik, um dabei allerhand Fragen, die sonst immer wieder auftauchen, eine möglichst endgültige Erledigung zu geben; denn es ist ein bitter zu empfindendes Manko in der bisherigen Erforschung der Graphik, dass ihre Geschichte ebenso wie die der Malerei „stets derart nebeneinanderher behandelt werden, als ob sie einander nichts angingen“ [2]).

Entscheidend für den Entschluss, die genetische Abwicklung der Christophdarstellung gerade in der Graphik zu suchen, war der Umstand, dass man an Hand der Malerei und Plastik ihre Entwicklung im 15. Jahrhundert wohl ahnen, auf Grund der Graphik jedoch sie — soviel auch verloren gegangen sein mag — nahezu lückenlos rekonstruieren kann; beim landschaftlichen Moment ist man bei der grossen Zurückhaltung, die sich die Tafelmalerei mit verschwindenden Ausnahmen auferlegt hat, sogar fast ausschliesslich auf Holzschnitt und Kupferstich angewiesen.

Ein hoher Grad von Koinzidenz des äusseren Gefüges verbindet die Sonderart des früheren Holzschnittes mit dem tieferen Sinn des darzustellenden Objektes, mit der neuen Christophorusidee, d. h. es gibt wenig Themen, die von sich aus so dankbar sind für die Holzschnittwiedergabe, die der Eigenart dieses Grobschnittverfahrens, seiner derben Naivität, seiner kraftvollen Schlichtheit in so besonderem Masse entgegenkämen, wie gerade der Christophstoff. Auf der einen Seite also der Holzschnitt, der wie nichts befähigt ist, die allgemeine Welt der damaligen Zeit, das innerste Wesen des deutschen Volkes zu spiegeln, auf der anderen Seite eine der volkstümlichsten Heiligengestalten in volkstümliche Formensprache gefasst — das muss eine ideale Ehe geben.

In welcher Weise lässt sich aber nun die angestrebte Untersuchung für Zwecke der Holzschnitt-Forschung dienstbar machen? Der Wunsch eines jeden, der sich mit dem Einzelholzschnitt des 15. Jahrhunderts beschäftigt, geht dahin, sich tunlichst von den unbefriedigenden Schreiber'schen Datierungen und Lokalisierungen zu emanzipieren; bei aller Sachkenntnis sind anerkanntermassen die Prämissen der Schreiber'schen Angaben in vielen Fällen irrig [3]). Der datierten Blätter, die sichere Anhaltspunkte gewähren könnten, sind leider nur wenige,

[1]) Friedländer, Der Holzschnitt p. 1. [2]) Christoffel, in: Münch. N. N. Nr. 140, 1919.
[3]) Es liegt mir fern, damit die an sich höchst verdienstvolle, die Leistungsfähigkeit eines Einzelnen aber weit übersteigende Materialsammlung Schreibers herabsetzen zu wollen, — ohne die von ihm geleistete Vorarbeit wäre meine Untersuchung in der vorliegenden Form kaum möglich gewesen, wenigstens nicht in der relativ kurzen Zeit.

und was die Feststellung des Entstehungsortes anlangt, so steht als wichtigstes Hilfsmittel lediglich die formale Stilanalyse zur Verfügung. Damit ist auch schon gesagt, „dass eine sicher begründete Geschichte der Anfänge des Holzschnittes nicht geschrieben werden kann"[1]); denn selbst in der Hand des erfahrensten Forschers gibt sie kein Fundament ab, auf dem man mit absolut ruhigem Gewissen weiter bauen könnte. Deshalb heisst es nur zu oft, sich bei dem frommen Wunsch, Besseres als Schreiber zu geben, zu bescheiden.

Wenn man sich nun aber die lange Reihe der Holzschnittchristoffels vornehmen würde, um, das Auge gesättigt mit einer Fülle etwa gleichzeitiger Gemälde, Plastiken, Miniaturen, Handzeichnungen usw., Vergleiche anzustellen unter Berufung darauf, was ikonographische wie formgenealogische Feststellungen in unserem Spezialfall herzugeben imstande sind, so eröffnen diese Relationen die Möglichkeit von Resultaten, die, wenn auch noch bestätigt durch Stilanalyse, zuverlässigen Anspruch auf Glaubwürdigkeit haben. Überall sind ja die Umstände für Lokalisierungs- und Datierungsfragen günstiger gelagert als gerade beim anonymen Holzschnitt. Gelänge es auch nur für etliche von den vielen Holzschnittchristoffels eine einigermassen einwandfreie Basis zu gewinnen, so wäre das für Erkenntnis und Geschichte des Holzschnittes von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da dann an die einzelne Darstellung ziemlich mühelos ganze Gruppen weiterer inhaltlich verschiedenartigster Formschnitte sich anschliessen lassen dürften.

G. INWIEFERN GIBT ES „BEZIEHUNGEN" ZWISCHEN GRAPHIK UND GROSSER KUNST?

Wenn es nach der landläufigen Theorie ginge, welche bis auf den heutigen Tag die mit der besten Kenner des Frühholzschnittes zu sein scheint, und welcher Friedländer[2]) mit den Worten Ausdruck verleiht: „Die Entwicklung im 15. Jahrhundert vollzieht sich im wesentlichen, ohne dass von aussen, also aus anderen Kunstgattungen, wie der Malkunst oder dem Kupferstich, Anregungen hereinwirken," so müsste eigentlich dieser Teil meiner Untersuchung sofort an den Nagel gehängt werden. Allein vielleicht ist dieser Gegensatz, in den ich dadurch zu dem von mir hochgeschätzten Forscher trete, doch nur ein scheinbarer; denn wenige Zeilen später[3]) steht zu lesen, „dass der durch Kenntnis der etwa gleichzeitigen Gemälde und Bildwerke geschulte Blick" wenigstens „im Groben" eine Datierung und Lokalisierung der Holzschnitte vorzunehmen vermag. Auch Christoffel (a. a. O.) verspricht sich viel von einer Gegenüberstellung von Graphik und Malerei, da „die Holzschneidekunst eng sich an die Malerei der Zeit anschliesst", und sieht in ihr den Weg für „endgültige Entscheidungen".

Ich stehe nun auf dem Standpunkt, dass zwischen Graphik und „grosser Kunst" — ich liebe diesen sonst so gebräuchlichen Terminus eigentlich nicht; denn DÜRER hat vollständig recht, wenn er sagt, „dass Manicher etwas . . . in eim Tag . . . mit seim Eiselein in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eines Andern grosses Werk daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiss macht" — bereits im 15. Jahrhundert Beziehungen besonderer Art vorhanden sind, vor allem aber in der Graphik unter sich, d. h. zwischen Holzschnitt und Kupferstich; nur auf ein besonders illustres Beispiel, den Christoph Nr. 55 (Tfl. XXIII), sei vorweg hingewiesen. Natürlich ist bei diesen Versuchen, auf Grund stilistischer wie ikonographischer Verwandtschaften Abhängigkeiten zu konstruieren, mehr denn je die allergrösste Vorsicht geboten. Ein genaues Abschreiben oder Kopieren widerspräche nicht nur — wenigstens in der Frühzeit — dem künstlerischen Geist und Geschmack sowie den potentiellen technischen Fähigkeiten des Holzschneiders und selbst des Kupferstechers — bei wie vielen Holzschnitten hat nicht die werkstattmässige Zurichtung den Kompositionsgedanken entstellt! —, sondern wäre schon der Natur der Sache nach nicht immer möglich, da diese Einzelholzschnitte in den Werkstätten der Formschneider mitunter nach örtlich weit entfernten Originalen, die gerade besonders berühmt und darum gefragt und begehrt waren, angefertigt worden sind, also nicht „sub specie", sondern vermutlich nach dem Gedächtnis — ich erinnere

[1]) Friedländer, Der Holzschnitt p. 11. [2]) Der Holzschnitt p. 16. [3]) l. c. 17.

nur an die wunderschöne „Maria im Ährenkleide", von der vom Künstler selbst bezeugt wird, dass sie nach einem Bild im Dom zu Mailand gemacht wurde. — Meistens aber gehen sie zurück auf jene oft ganz heterogene Stilelemente mischenden Skizzenbücher, wie sie wandernde Gesellen sich selbst zur Stützung des sinnlichen Gedächtnisses, aber auch um über einen gewissen Typenvorrat im Bedarfsfalle zu verfügen, angelegt haben — als Beispiel sei das berühmte „Braunschweiger Skizzenbuch" [1]) genannt, früher als „böhmisches Trachtenbuch" bezeichnet, ein „für die deutsche Malerei des späten Mittelalters ungemein aufschlussreicher Schatz", von dem später noch zu reden sein wird, da er nicht weniger als 3 verschiedene Christophdarstellungen enthält, und nicht minder wichtig als Quelle für die künstlerischen Schaffensprinzipien seiner Zeit „das isländische Skizzenbuch" der Kopenhagener Universitätsbibliothek [2]), eine aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Kompilation mit 4 sehr wichtigen Formulierungen unseres Heiligen [3]).

Solange sich die Beziehungen noch in relativ allgemeinen Bahnen bewegen, darf also die Frage des reproduzierenden Schnittes oder Stiches überhaupt nicht gestellt werden. Als reproduzierend kann der Holzschnitt erst dann gelten, „wenn er", wie Friedländer [4]) definiert, „ein schon vorhandenes, ohne Rücksicht auf den Holzschnitt entstandenes Kunstwerk, z. B. ein Gemälde, nachahmt und in der Holzschnittübersetzung vervielfältigt" — dahin ist aber von den Abhängigkeiten aus, die wir hier aufspüren können, noch ein weiter Weg, selbst wenn es sich wie in einzelnen Fällen partiell um rein wörtliche Übertragungen handelt.

Um die Jahrhundertwende ändert sich das Bild. Zunächst noch allmählich (MEISTER „E.S.", MARTIN SCHONGAUER), später aber, wenn das graphische Werk DÜRERS und seiner Zeitgenossen einzusetzen beginnt, häufen sich mit dem veränderten Wesen und Wert der graphischen Erzeugnisse die Beispiele solch praktischer Verwendung von Anklängen. Wörtliche Übertragungen bleiben nun nicht mehr auf Teile beschränkt, sie erstrecken sich zumeist auf die Gesamtkomposition, so dass die „gedruckte Kunst" — ganz generell gesprochen — einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der Entwicklung und Stilwandlung der Frührenaissance nimmt, — um ein besonders drastisches Beispiel aus unserem engeren Gebiet vorwegzunehmen: der gemalte Christophorus vom Unterölkofener Altar des b. National-Museums und der entsprechende Hortulus-animae-Holzschnitt des SPRINGINKLEE (123). Nun aber liegen die Rollen vertauscht: der Holzschnitt, der Kupferstich ist jetzt Vorbild, Mustervorlage, die Graphiker mit ihrem reichen Formenschatz, ihrer flüssigeren Erfindungs- und Gestaltungsgabe werden Berater und Helfer für Maler und Plastiker, die „grosse Kunst" gerät in ein Abhängigkeitsverhältnis zur „gedruckten Kunst". Diese Beziehungen sind weit umfangreicher und tiefgreifender, als sich derjenige, der sich mit solchen Problemen nicht näher abgegeben hat, träumen lassen wird. Es ist entschieden ein Fehler, dass man bisher so wenig darauf geachtet hat; auch die neueste Forschung, soweit sie sich mit Graphik beschäftigt, ist meist daran vorbeigeglitten, so dass man selbst von namhaften Kunsthistorikern den erstaunten Einwurf hören kann: „Beziehungen von der Malerei zum Holzschnitt — doch wohl umgekehrt?!" — Ph. M. Halm hat das Verdienst, wenn auch nicht als erster, so doch nachdrücklich in kleineren feinsinnigen Arbeiten, die unmittelbar aus dem Umgang mit der Praxis hervorgewachsen sind [5]), einige wichtige Zusammenhänge in dieser Hinsicht „als Rohmaterial für eine künftige Verarbeitung" blossgelegt zu haben; in der Tat lässt ein genaues Studium der Inventarisationswerke diese Beispiele um ungezählte vermehren.

Die Übernahme einzelner Motive oder das Kopieren nach fremden Vorlagen — ausser wenn es sich um reine Fabrikware handelt, wie etwa in unserm Falle beim ERASMUS-MEISTER (90) und Genossen — darf natürlich nicht so tragisch genommen werden. Geisberg [6]) hat vollständig recht, wenn er sagt: „Unsere heutige erste Forderung

[1]) veröffentlicht von J. Neuwirth. Prag 1897. 2°. [2]) (A M 673a 4°), veröffentlicht von Harry Fett, Christiania 1910. [3]) Über den Wert solcher Skizzenbücher vergl. Burger, H.-B. I, p. 85 ff., der einige interessante Fälle von Stilnachahmungen ohne selbständige künstlerische Organisation eben auf Grund des Braunschweiger Skizzenbuches vorführt. [4]) l. c. p. 14. [5]) Ich nenne nur seinen „Stephan Rottaler", München 1908, p. 34/35, 44/45, etc. [6]) a. a. O. p. 63.

an einen Künstler, sich von jeder Entlehnung frei zu halten und nur eigenes zu bringen, galt sicher nicht im 15. Jahrhundert, und es hiesse einen modernen Massstab anlegen, wollte man darum über einen Meister jener Zeit den Stab brechen." Burger[1]) denkt ebenso: „Die rein künstlerischen Verhältnisse unterscheiden sich natürlich ganz von unseren heutigen Verhältnissen. Den Begriff des Plagiates kannte man nicht. Was gut und schön war, übernahm man, wann und wo man es fand, die grossen Meister unterscheiden sich hierin nur durch Wahl und Verarbeitung der übernommenen Motive."

H. EINIGES ÜBER ANLAGE, EINTEILUNG UND ABSICHTEN DES BUCHES.

Das, was Glaser[2]) hypothetisch für die Malerei des 15. Jahrhunderts in Deutschland in Erwägung zieht, die Möglichkeit einer abstrakten Stilgeschichte, das wird im Holzschnitt direkt zur Notwendigkeit: „von lokalen und persönlichen Sondercharakteren absehend, wird eine chronologische Reihe aufzustellen sein, innerhalb deren ein jedes Werk seinen zeitlichen Ort findet, nicht nach Massgabe seiner wirklichen Entstehung, sondern allein auf Grund seiner Stellung im Rahmen der Allgemeinentwicklung." Das Bemühen um diese chronologische Denkmäleraufreihung hätte nun eigentlich zur Folge, Darstellung für Darstellung nacheinander vorzunehmen, wie dies z. T. Schmoll bei seiner Elisabeth-Ikonographie (s. a. a. O.) gemacht hat; ermüdende Wiederholungen, unangenehme Länge und relative Unlesbarkeit des Ganzen wären die Folge. Da es sich an dieser Stelle hauptsächlich darum handelt, das Gesetz der Entwicklung in der ungebundenen Schichtung und Gruppierung des Materiales klar ablesen zu können, wurde von einer katalogmässigen Darstellung zunächst ganz abgesehen. Dadurch tritt die subjektive Leistung des Einzelnen zurück, die künstlerischen Prämissen der gegebenen Formulierungen dagegen, so wie sie von dem grossen künstlerischen Reservoir der allgemeinen Zeitströmung gespeist wurden, stechen um so klarer hervor, und diese, lediglich als ein Glied der grossen Kette, als ein Teil des Ganzen wird in ihren Zusammenhängen offenbar.

Der erweiterten grossen Buchausgabe, welche die Darstellung des Christophorus auch über das 15. Jahrhundert hinaus bis auf unsere Tage verfolgt, soll allerdings — um auch für die Praxis Nutzbares zu bieten — ein regelrechter Katalog beigegeben werden, in dem alle jene Dinge zum Wort kommen, die für die Holzschnittforschung und den Spezialfall des Einzelblattes von Wichtigkeit sind.

Schreiber[3]) hat im Hinblick auf einzelne ihm bekannte Christophholzschnitte, für unsere Zwecke allerdings unzureichend, einige Merkmale rein äusserlicher Art skizziert, die wohl z. T. und da nur mit Vorsicht angewandt, bei der Lokalisierung behilflich sein können. Er weist auf den Buxheimer Christoph von 1423 (Schr. 1349) sowie den Pariser Holzschnitt (Schr. 1369) hin: bei beiden wird der Mantel des Heiligen vom Winde erfasst und in die Höhe getrieben, der des Kindes ist noch unbewegt, wozu als Parallele im Kupferstich etwa der Christoph des MEISTERS „E.S." (L. 140) und der des JOHANNES-BAPTISTA-MEISTERS (L. 10) zu nennen wären. Bei den drei Berliner Holzschnitten (L. 10, 12, 27) ist sowohl der Mantel des Kindes wie der des Heiligen bewegt, dagegen fehlt hier noch die Figur des Einsiedlers. Bei einer Datierung, wie dies Schreiber noch glaubte, müssen uns derlei an der äussersten Oberfläche haftende Kriterien unbedingt in Stich lassen. Ganz abgesehen davon, dass sich solche Dinge als zeitlich abhängig in eine Entwicklungsreihe, die auf historische Glaubwürdigkeit Anspruch haben will, in den seltensten Fällen mit Grund hineinpressen lassen, muss man gerade beim frühen Holzschnitt mehr denn je mit fortschrittlich gesinnten und wieder mit rückschrittlichen Formschneidern rechnen, d. h. in letztem Fall mit solchen, die wohl zeitlich jünger aber in einer Kunstübung noch befangen scheinen, welche von den vorgeschrittenen Holzschneidern einer älteren Periode bereits überholt war, dann aber auch mit solchen, die dieser wie jener Stilperiod-

[1]) H.-B. I, p. 82. [2]) 2 Jahrh. dtsch. Malerei. Münch. 1916, p. 98. [3]) Holzschnitte aus dem 1. u. 2. Drittel d. 15. Jh. I. Strassbg. 1912, p. 29.

angehörend gleichzeitig ihre Kunst ausübten. Das gilt in technischer wie formaler Hinsicht. Dies Problem erschwert es sich nur ausserordentlich, Ordnung zu schaffen in dem spröden Chaos der Formschnitte des 15. Jh., es muss von sich aus alle Bestrebungen, die darauf abzielen, die Datierungsfrage im Einzelnen zu einer wirklich exakten, allseits befriedigenden Lösung zu führen, scheitern lassen, um so mehr als in diesen Fällen auch die formale Stilanalyse uns zumeist nicht auf die Beine hilft. Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, dass wir auch damit zu rechnen haben, dass einige Darstellungen in Kupferstich wie Holzschnitt, welche ausgesprochene Merkmale früherer Zeit aufweisen, in nur relativ späten Kopien erhalten sind, z. B. der Dresdener Christoph-Holzschnitt (Geisberg 13).

Soviel steht meines Erachtens fest, dass eine ganz scharfe Separierung etwa nach dem von Schreiber skizzierten Schema in Gestalt formal verwandter Gruppen undurchführbar ist; es würde wenigstens ein geradezu groteskes Resultat geben, wenn z. B. jemand nach dem Schreiber'schen Rezept zuerst alle die Blätter, auf welchen nur der Mantel des Heiligen flattert, aufreihen würde und dann diejenigen, auf denen sowohl dessen Mantel wie der des Kindes bewegt ist, — in der Meinung, die erste Gruppe müsse nun zeitlich unbedingt die ältere, die zweite die jüngere sein.

Nein, auf diesem Wege ist kein Weiterkommen! Gottlob ist die Holzschnittforschung in den letzten Jahren dank den Bemühungen von Kristeller, Dodgson, Friedländer, Molsdorf u. a. soweit vorgeschritten, dass man andere Pfade einzuschlagen hat. Eine Synthese ihrer Forschungsergebnisse mit der von mir erweiterten Woelfflin'schen Methode herzustellen, soll ein Leitmotiv meiner Arbeit bilden. Und so wollen wir uns denn frohgemut auf den breiten Schultern des Riesen Christophorus durch das 15. und 16. Jahrhundert tragen lassen!

DIE KÜNSTLERISCHE FASSUNG DES CHRISTOPH-THEMAS UND SEINE IKONOGRAPHISCHEN WANDLUNGEN AUF DEUTSCHEM UND NIEDERLÄNDISCHEM BODEN VON 1400 BIS 1500.

A. DIE ZWEI HAUPTTYPEN DES 15. JAHRHUNDERTS:

1. Der Typus von 1400:

DER BEWEGTE PROFILTYP.

Es trifft sich besonders glücklich, dass bei dem durch die Laune des Schicksals mitunter recht lückenhaft auf uns gekommenen Material eine Reihe von Christophholzschnitten der sog. ältesten Gruppe angehören, die uns in die Lage setzen, dem sonst notwendigen Übel einer für den Anfang allzu einseitigen Formel aus dem Weg zu gehen. Als markantestes Beispiel mag an erster Stelle der kapitale Christoph der Berliner Sammlung (2, Tfl. IX)[1] genannt werden, ohne damit sagen zu wollen, diese Formulierung sei innerhalb des Holzschnittes unter allen Umständen die älteste. Der Nürnberger Christoph (3, Tfl. X) z. B. nimmt sich in Auffassung wie Ausführung unstreitig altertümlicher aus. Davon später! Die Berliner Formulierung aber ist eine künstlerische Tat, die verdient, dass man sie zum Ausgangspunkt einer Betrachtung, zum Eckstein einer Entwicklungsreihe macht. In diesem Formschnitt, einem Grobschnitt reinsten Wassers, erschöpfen sich die psychischen Werte nicht bloss in der Wucht des Striches, — wer ihn geschaffen hat, der muss wahrlich ein Meister gewesen sein im Aufbau figuraler Grösse, kompositorischer Macht, statischer Ruhe und frontaler Breite. Schon deutlich spricht in diesem Christoph jener echt germanische Schuss des Gewächses von unten nach oben. Seine besondere geistige Haltung empfängt er noch einzig und allein aus der ruhigen Grösse. Ganz auf das Hauptmoment losgehend, wird hier die Legende im Lapidarstil erzählt, wird die Szene auf ihren einfachsten und schlagendsten Ausdruck gebracht. Es bedeutet geradezu eine Erlösung für die deutsche Kunst, dass Dinge, wie sie dieser Formschnitt zeigt, auf eine so knappe und doch so eindrucksstarke Formel gebracht werden konnten, d. h. es ist wohl die Form einfach, aber nicht gewaltsam vereinfacht, es ist die reine objektivierte Form, die uns sagt, dass wir den Typus als solchen hier nicht am Anfang, sondern etwa in der Mitte haben. Ein Irrtum also zu meinen, die Christophgeschichte hätte überhaupt nie anders dargestellt werden können.

Vergleicht man den Holzschnitt z. B. mit dem riesigen Fresko aus der Taufkirche St. Johann im Domstift zu Brixen[2], da erscheint alles so ganz neu. Das Fresko, etwa aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, hat den Vorzug, ungefähr demselben oder mindestens einem verwandten Kunstgebiet anzugehören, dem aller Wahrscheinlichkeit nach unser Holzschnitt zuzuweisen ist. Das Brixener Fresko repräsentiert die dritte Form des alten Frontaltypes, die gerade an der Grenzscheide steht, wo sich die Erstarrung zu lösen beginnt — im Holzschnitt haben wir die vollzogene Umwandlung in den neuen Profiltyp: d. h. der Heilige steht nun nicht mehr dem Beschauer in voller Breite gegenüber, er schreitet im Dreiviertelprofil in der Bildebene von links nach rechts.

[1]) Die arabischen Ziffern geben die entsprechende Nummer des Registers, die römischen die der entsprechenden Abbildung in der Buchausgabe. [2]) Dahlke, im: Rep. f. Kw. VI, p. 125; Mitt. d. k. k. Z.-K. N. F. XII, p. CXXV, u. a. a. O.

Die Mitte inne hält zwischen diesen beiden Haupttypen, ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörig, aber aus dem norddeutschen Kunstkreis, das entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsame Fresko an der Nordwand des ehemaligen Nonnenchores in Wienhausen[1]) (Tfl. IV): der ganze Oberkörper des Riesen noch durchaus frontal, die Füsse aber von den Knieen abwärts ohne Rücksicht auf den organischen Zusammenhang in reinem Profil nach rechts schreitend. Dies ist der Übergangstyp *κατ' ἐξοχήν*! Man sieht deutlich, wie hier zwei Stilphasen miteinander ringen, wie ein Kampf um die Form ausgetragen wird. Wer der Sieger sein wird, wissen wir; ausserdem liegt ja das Schwergewicht von vornherein auf dem Schrittmotiv. Immerhin bietet sich hier der seltene Glücksfall, einen greifbaren Fingerzeig dafür zu haben, auf welche Weise der Umbildungsprozess sich vollzogen haben mag, nachdem einmal die reine Frontalität überwunden, das Eis gebrochen ist. Eine allgemein gültige Formel freilich für die ersten Formen des bewegten Types ist aus früher angegebenen Gründen heute wohl nicht mehr aufzuspüren. Soviel aber, meine ich, zeigt das Wienhausener Beispiel und noch früher zurückliegend die Donaueschinger Miniatur (s. S. 9), dass ein Schöpfungsakt von explosiver Heftigkeit, wie man ihn sich mitunter naiverweise gern vorgestellt hat, jedenfalls nicht anzunehmen ist.

Die mittelalterliche Kunstform ist gesprengt und somit bedeutet der Profiltyp die Überwindung der Vergangenheit. Bei all dem darf man sich aber durch die ausschreitende Profilfigur gerade unseres Berliner Holzschnittes nicht täuschen lassen. Die Empfindung für das Frontale ist noch zu mächtig, als dass es nicht spürbar durchschlagen würde. Gerade das Gefühl für Würde, wie es in der Frontalität steckt, ist fast unverändert geblieben, und so haben wir im Grunde immer noch jene spätmittelalterliche Gestaltung, ein Stück von jener ergreifenden menschenfernen Stimmung, in der man, ein paar Schritte nach rückwärts gehend, ohne Mühe die ganze grosse Gesinnung des hohen Mittelalters fühlen kann, eine Gesinnung, die den bedeutenden Zug des Monumentalen auch in das an sich nicht Monumentale überfliessen lässt.

Immer klarer und zielbewusster entwickelt sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts dieser bewegte Profiltyp — wir wollen ihn als „Hauptschema II" festhalten — um, das Monumentale wie die tiefe Beseelung schon ziemlich bald abstreifend, bis ins 16. Jahrhundert hinein eine gewisse Vorherrschaft zu behaupten.

II. Der Typus von 1450:
DER BEWEGTE FRONTALTYP.

Etwa um die Jahrhundertmitte ist eine Wandlung in der Einzelform wie in der Regie der Geschichte zu spüren, ja man kann direkt sagen: wir begegnen einem neuen dritten Typ, der mit seiner Annäherung an das alte romanisch-gotische System zunächst wie das Produkt aus der Ehe der beiden früheren Zentraltypen anmutet —: der bewegte Frontaltyp. Aus ganz anderen künstlerischen Prämissen entstanden, darf er beileibe nicht mit dem verwechselt werden, was das 13. Jahrhundert unter Frontaltyp verstanden hat. Der Nachdruck liegt darauf, dass hier anstelle des alten statuarischen Standmotives mit dem starren Aufgerichtetsein der Gestalt das Moment der Bewegung gesucht wird, und vor allem wie die Bewegung gesucht wird, die ihrerseits das Erbteil des 2. Grundtypes ist.

Wenn auch der bewegte Profiltyp gegenüber dem ersten Grundschema gerade dank dem motorischen Momente als grosser Fortschritt aufgefasst werden muss, so bleibt er doch mit seiner Bewegung von links nach rechts oder umgekehrt ganz in die Fläche gespannt, d. h. man konnte trotz der Bewegung die Figur selbst noch so sehr Fläche sein lassen, als das Ganze Fläche bleibt. Gerade in dieser Flächenhaftigkeit — „Fläche ist das gegebene Korrelat der Linie"[2]) — ruhte für den Profiltyp die Möglichkeit der „geschlossenen anschaulichen Fixierung des Vorstellungsbildes". Der neue dritte Typus dagegen ist so recht ein Kind seiner Zeit, der Zeit, in welcher

[1]) Woltmann-Bernath, Malerei d. M.-A. 1916, p. 207. [2]) Worringer, l. c. p. 17/18.

einer der wichtigsten Grundprozesse der Entwicklung, die Emanzipation der Figur von dem Flächenbann, sich durchzusetzen beginnt — für die Graphik gleichbedeutend wie für die Plastik die Emanzipation von der Wand — und das Problem der Tiefe als die grösste Sensation auftaucht, — mit anderen Worten: wo das Mittelalter seine Geltung verloren hat. Nur so kann diese Formulierung verstanden werden. Die Figur ist auf Tiefenbewegung hin visiert, d. h. sie soll aus dem Grunde heraus gerade auf den Beschauer zuschreiten. Dieser neue Typ fällt also zusammen mit dem Ausdruckswollen einer neuen künstlerischen Gesinnung. Die Flächendimension mit „ihrer Unterdrückung der körperlichen Räumlichkeit“ [1]) wird übersetzt in die Tiefendimension. Mit der „absoluten und bleibenden Form“ wird noch energischer gebrochen als bei dem „Hauptschema II“, — an seine Stelle will das „Relative und im Raum Fluktuierende der Erscheinungswelt“ treten.

Im grossen und ganzen hat nun die naive gerade Ehrlichkeit der Jahrhundertmitte sich nicht anders zu helfen gewusst, als eben die Figur wieder rein frontal ins Bild zu stellen, so dass bei Künstlern zweiten und dritten Ranges oder gar bei weniger gewandten Formschneidergesellen in ihrer künstlerischen Befangenheit mit einem Haar nicht viel anderes zustande gekommen wäre als eben eine Reminiszenz an den alten ausgeleierten Frontaltyp, wenn nicht das Schrittmotiv mit seinen Überschneidungen und Verkürzungen zur Tiefenspannung benützt worden wäre. Denn das ist klar: die blosse Einstellung der Figur in Breitansicht erzwingt noch nicht den Eindruck des Räumlichen. Kein besserer Beweis als der erste Zentraltyp der Christophdarstellung.

Der neue dritte Typus geriert sich bedeutend ruhiger als der vorige, er scheint aus einem gemässigteren Formenklima zu stammen. Seine unmittelbare Heimat, wenigstens in der Ausprägung, in der er nach Deutschland gedrungen, ist nicht schwer zu erraten: es sind die Niederlande. Fast alle namhaften Christophdarstellungen der Gebrüder BOUTS [2]), von MEMLING [3]), von QUENTIN MASSYS [4]), der Christoph in Antwerpen [5]), der im Amsterdamer Reichsmuseum [6]) bis auf den angeblichen MOSTAERT der ehemal. Sammlung Oppholzer [7]) bekennen sich zu diesem bewegten Frontaltypus, der mit seinem tiefen Ernst und seiner gemessenen Würde „die den Holländern eigentümliche Schwerfälligkeit“ in so schlagender Weise in sich vereinigt.

Dass dieser übrigens schon vor den BOUTS'schen Tafeln in den Niederlanden nicht unbekannt war, zeigt eine prächtige Silberstiftzeichnung des JAN VAN EYCK im Louvre in Paris (Tfl. V [a]) [8]), die uns noch mehrfach beschäftigen wird. In ihr haben wir nicht bloss ein „gereinigtes Formbild“, das die Intention des bewegten Frontaltypes bis in das letzte Ende hinein klarstellt, sondern vielleicht die genialste Verkörperung dieses Typus überhaupt, während der weit ausschreitende Riese Christophorus vom Genter Altar wohl als das glänzendste Beispiel des bewegten Profiltypes gelten darf — also die Repräsentation der beiden Haupttypen des Jahrhunderts von der Hand ein und desselben Meisters [9]). Nicht deshalb allein aber ist diese Zeichnung so wichtig, sondern weil wir in diesem JAN VAN EYCK, der scheinbar eine auf unseren Vorstellungen von Naturtreue beruhende Kunst entdeckt hat — „gegenständliche Treue und schöpferische Intention ist bei ihm zu einer Einheit verbunden“ [10]) — vermutlich auch den Entdecker dieses neuen Typus an sich erkennen dürfen.

[1]) Worringer, a. a. O. [2]) AELBRECHT B. in Modena, Pinakothek — DIERICK B. in München, Pinakothek. [3]) Brügge, Moreelsche Flügelaltar (Voll 61/62) — Chatsworth, Flügelaltar des Herzogs von Devonshire (Voll 1/4) — Berlin, das verbrannte Triptychon der ehemal. Sammlung Kaufmann (Bode, Renaissance-Ausstellung. Berlin 1898, Tfl. II; Voll 54/55) — Dresden, Galerie: Memling-Schule. [4]) Antwerpen, Museum; Friedländer, l. c. p. 182 (s. Abb. Tfl. VII). [5]) Triptychon des Haarlemer Nachfolgers des GEERTGEN TOT SINT JANS, von dessen Hand nach Friedländer auch die Madonna im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin und die Himmelfahrt Mariae im Bonner Provinzialmuseum stammen. [6]) Flügel eines holländischen Anonymus, um 1460 (Hanfstängl Nr. 44). [7]) Tfl. X des Helbing'schen Kataloges, von Friedländer PATENIR zugesprochen. [8]) Fr. Winkler, im: preuss. Jahrb. 37 (IV) 1916, p. 296 ff., Abb. 6. [9]) Winkler, l. c. vergleicht ebenfalls, findet aber, da er seine Auge auf diese kardinalen typologischen Unterschiede nicht eingestellt hat, statt der schlagenden Kontraste „Wesensgleichheit“. [10]) Dvořák, l. c. p. 118.

Es wäre deshalb verkehrt anzunehmen, der bewegte Frontaltyp sei etwa erst um 1450 von ROGIER VAN DER WEYDEN von Italien mitgebracht worden, wo seine Heimatberechtigung — um nur ein Beispiel zu nennen — bereits ein Jahrzehnt vor der Jahrhundertmitte durch eine Federzeichnung von JACOPO BELLINI [1]) auszuweisen ist. Diese Anregung mag vielleicht mitgewirkt haben, dass der neue Typ in der niederländischen Malerei erst um die Jahrhundertmitte so richtig Allgemeingültigkeit erlangt hat. Trotz der VAN EYCK'schen Zeichnung mag also diese Formulierung „der Typus von 1450" benannt sein. Auf alle Fälle haben wir uns daran zu halten, dass dieser neue Typ nicht in der italienischen, sondern in der niederländischen Formulierung auf deutschem Boden Fuss gefasst hat.

„Unendlich viel", sagt Friedländer [2]), „ist aus dem grossen Reservoir dieser Kunst gespeist worden," aber nur in den seltensten Fällen wird festzustellen sein, „was unmittelbar auf Vorbilder zurückgeht, oder was von der Allgemeinstimmung getragen als Allgemeingut sich eingebürgert hat." Hier haben wir einen dieser seltenen Fälle.

Wie sich nun ihrerseits die Holzschneider und Kupferstecher mit dem neuen Problem abfanden, zeigen am besten die Einzelformschnitte Nr. 10 (Tfl. XII), 22, 45, 46 (Tfl. XXI[a]), 47, 59, und die Kupferstiche 86 (Tfl. XXVIII), 93 (Tfl. XXX [a]), 96 (Tfl. XXXI), 98 (Tfl. XXXIII), 107, besonders die Metallschnitte 69, 72, 73, 74 (Tfl. XXVI), während die Metallschnitte 63 (Tfl. XXV), 65, 66, 68 (Tfl. XXIX [b]), 75, 78 wohl z. T. die frontale Einstellung haben, ihrer Bewegung nach aber seitlich orientiert sind. Bei der Entwicklung des Schrittmotives wird des näheren davon zu reden sein. Das besondere Faible der niederrheinischen Metallschneider für die frontale Einstellung darf nicht wundernehmen, da sie ja einer Heimat entstammen, die besonders niederländischen Einflüssen ausgesetzt war. Da aber andererseits gerade sie getragen sind von dem ungewöhnlich starken Empfinden für das Dekorative der absolut reinen Flächenwirkung, so ist eine Kollision mit der Tendenz dieses Typus unausbleiblich. Unbedenklich haben die Metallschneider von Nr. 72/74 (Tfl. XXVI) die Figur dazu benützt, durch schmetterlingsartiges Aufspiessen sie so in die bunt besetzte Fläche zu spannen, dass wohl der dekorativen Rechnung des Schrotblattes Genüge geschehen ist, nicht aber dem Sinn und der Tendenz des Typus.

III. Der hl. Christoph zu Pferd.

Mit diesen zwei Haupttypen kommen wir im 15. Jahrhundert aus; alles andere sind Varianten, deren Genealogie keine Schwierigkeiten bereitet. Nur eine etwas verblüffende ikonographische Abweichung ist gerade innerhalb der Graphik zu verzeichnen: der hl. Christoph zu Pferd. Der Fall ist aber durchaus singulär. Er knüpft sich an den Stich des MEISTERS 'I.A.M.' VON ZWOLLE (97, Tfl. XXXII) und seine Schrotblattkopie (80). Ausser einem Niello, das Passavant [3]) beschreibt, das ich aber nicht zu Gesicht bekommen habe, lässt sich diese kuriose Art der Darstellung nirgends nachweisen. Richter [4]) spricht etwas dunkel von „der merkwürdigen Mischung der drei Absichten des Reichen, des Fremden und des Reisigen (?)", weiss aber auch keine Antwort, wieso „ein phantastischer Kopf das Wunderbare der Legende zu solcher Schrulle geführt hat". Nun, einer simplen „Schrulle" verdankt diese Auffassung doch wohl kaum ihr Dasein. Allerdings die Legende selbst hilft uns hier nicht auf die richtige Spur; denn da ist nirgends, auch in keiner Spezialversion zu lesen, dass der heilige Christoph beritten gewesen wäre. Zwei Möglichkeiten kommen meines Erachtens für eine wahrscheinliche Interpretierung in Frage: entweder eine willkürliche Kombination mit einer fremden Heiligenlegende, wie dies ja mitunter vorzukommen pflegt — in unserem Falle etwa mit der des hl. Martin oder des hl. Georg — oder, was mir das Glaubwürdigere scheint, dass diese Darstellung an eine ganz bestimmte lokale Vorstellung anknüpft. Es war z. B. irgendwo in der Heimat des Künstlers, also am Niederrhein, ein Fluss, über den man Leute, da er zu Fuss nicht passierbar war, in Ermangelung einer Brücke mittels eines Pferdes überzusetzen pflegte, womöglich die Institution irgendeiner der frommen Christoffel-

[1]) Ebenfalls in Paris; s. Golubew, die Skizzenbücher J. Bellinis II (1908), 18; L. Fröhlich-Bum, in: Mitt. d. Ges. f. vervielf. K. 1916, Nr. 3, p. 47, Abb. 6. [2]) l. c. p. 144. [3]) III, 71, 219. [4]) l. c. p. 183.

gesellschaften, die sich gerade im Hinblick auf ihren Schutzpatron die Überwachung der Wege, Brücken und Furten besonders angelegen sein liessen. Und diesen lokalen Brauch hat der Künstler aus diesem oder jenem Grunde im Bilde festhalten wollen.

Soviel an dieser Stelle zur Erklärung dieser ausgefallenen Darstellung; in meinem grossen Christophbuch wird näher darüber zu handeln sein, da hier das Ikonographische doch nur mittelbar interessiert.

B. DIE MITTELALTERLICHE VORSTELLUNG DES RIESENMÄSSIGEN UND DAS PROBLEM DES GROSSFIGURIGEN IN DER GRAPHIK.

Formbestimmend für jede Christophorus-Darstellung ist von vornherein, dass der heilige Riese eine ins Gewaltige, Gigantenmässige gesteigerte Art der menschlichen Erscheinung, d. h. eigentlich eine übermenschliche Erscheinung zu repräsentieren hat. Die paradoxe Behauptung von F. Witte[1]): „Es wäre zweifelhaft, ob aus der grotesken Grösse sich die Legende von dem Riesen gebildet habe, oder umgekehrt die Grösse ein Ergebnis seiner Vita sei", erübrigt sich wohl zu widerlegen. Tatsache ist, dass die „Legenda aurea" des italienischen Dominikaner-Mönches JACOPO DE VORAGINE, für den Künstler des ausgehenden Mittelalters das was für den antiken Künstler der Homer, kurzum das Rezeptbuch für alles, was religiöse Kunst anging, auf Grund der alten Passio-Berichte als Grössenmass „12 Ellen" vorgeschrieben hat. An dieses Mass hat man sich gern gehalten, besonders bei den alten Freskanten; da und dort ist man sogar noch darüber hinausgegangen (so in Strassburg und Erfurt auf 11 bezw. 12 Meter). Diese kolossalen Dimensionen sind lediglich dem Wunsch entwachsen, das Christophbild, das zumeist aussen an den Kirchen angebracht war, um seiner wunderbaren Schutzkraft willen möglichst weithin sichtbar werden zu lassen.

Für den Holzschnitt müsste nun eigentlich dieses Leitmotiv von vornhinein wegfallen, da er nicht auf Fernwirkung berechnet war. Wenn der Begriff des Riesigen in der Graphik trotzdem beibehalten und sogar nach Kräften unterstrichen wird, so hat das seinen Grund nicht zuletzt eben in der traditionellen Vorstellung, die man von dem heiligen Christusträger hat; aber auch das Prinzip des Vertikalismus, „das Hausgesetz der Gotik" (Schmarsow), ist es, das mit dieser Tendenz zusammentrifft. Mit einem Wort: Die ikonographisch festgelegte Form hält man für streng verbindlich, d. h. das von der Monumentalmalerei als richtig befundene Schema der Grossfigurigkeit wirkt in seiner Weise in der Typenbildung der Graphik des 15. Jahrhunderts fort — man kann sagen: fast bis DÜRER. Man muss also auf den Ton hinhorchen, den die Monumentalmalerei angibt, um erkennen zu können, wie das figurale Moment in der Graphik gesehen werden will. Nur musste der für den Holzstock oder die Kupferplatte arbeitende Zeichner von vornhinein auf andere Mittel sinnen, um diese Intention sinnfällig zur Erscheinung zu bringen: er sucht vor allem den Eindruck des übermenschlich Grossen durch die Art der Raumfüllung zu stützen. Aus dieser Überlegung heraus wird die Gestalt des Riesen tunlichst allseits über die Fläche gespannt, möglichst nahe muss sie an den Bildrand anstossen, d. h. der Massstab der Figur ist stets so genommen, dass sie die Gesamthöhe des Rahmens fast ganz für sich beansprucht. Die Landschaft, alles Drum und Dran wird nur deshalb so klein gemacht, damit der Heilige selbst um so grösser erscheint. Und so wird auch instinktiv jeder überflüssige Raum um die Figur vermieden, weil man fühlt, dass dadurch die Figur an Kraft einbüssen würde. Mit anderen Worten: dominierend steht das körperlich figurale Problem im Vordergrund des Interesses, souverän beherrscht die Figur das Bild.

Bei einer Heiligendarstellung schlechthin mag es vielleicht überflüssig scheinen, mit besonderem Nachdruck hiervon zu sprechen, nicht so bei der Legende des heiligen Christoph, weil hier durch das Thema an sich die Landschaft von Anfang an in ganz anderem Masse zur Mitwirkung beigezogen ist. Wir können nicht besser exemplifi-

[1]) Katalog d. Sammlg. Schnütgen. Berl. 1912, p. 88.

zieren als mit unserem Berliner Christoph (2, Tfl. IX). Gerade wie hier mit den einfachsten Mitteln gesagt wird, dass die Figur im Bild die Hauptsache ist, nicht das Bild selbst, darin liegt das Grosse der Auffassung und das Geheimnis dieses Stiles.

Die primitive Grösse und Geschlossenheit im Stil dieses Formschnittes zeigen aufs neue, dass es gerade die tüchtigsten und hervorragendsten Vertreter ihrer Zeit gewesen sein müssen, die der neuen Holzschnitt-Technik ihre ganze Geschicklichkeit und Kunst zugewendet haben. Wie immer sind es die ersten Entdeckerfreuden, die Wunder vollbringen. Man muss das nacherleben, wie die grossfigurige Form hier absolut auf Flächenfüllung hin geschaffen ist, wie man „die stillen grossen Massen", „die grossen zusammenhängenden Flächen schon in der menschlichen Form" sucht, im Gegensatz zur italienischen Renaissance, wo „zuerst die Freude am Kapriziösen, an den vielen kleinen Hebungen und Senkungen" [1]) in die Erscheinung tritt, so dass wir, das ganze 15. Jahrhundert überblickend, von unserem Standpunkt aus gewissermassen von einem umgekehrten Prozess reden können: Hier am Anfang des Jahrhunderts die Absicht, durch Grossfigurigkeit und Einfachheit dem Auge die Perzeption zu erleichtern, am Ende dagegen die Intention, das Bild so inhaltsreich als möglich zu machen (s. S. 69ff.). Wenn irgendwo, so kann man bei diesem Formschnitt die Wirksamkeit des alten Flächenbannes mit seiner „möglichst vereinfachenden unzweideutigen Demonstration des Flächenzusammenhanges" [2]) spüren, dessen ordnender Kraft dieser Holzschnittkünstler bewusst entgegenkommt. Von diesem Problem wird später noch einmal zu reden sein, sobald zu entwickeln ist, inwiefern es sich ausgesprochene, aus der Formulierung des Christophthemas heraus entstandene Bewegungsmotive dienstbar gemacht hat.

Das Bemühen um das Grossfigurige der Darstellung im Sinn der Flächenfüllung lässt sich nun — gleich einer geistigen Wellenbewegung — durch das ganze Jahrhundert hindurch verfolgen, besonders schöne Beispiele 22—26 (Tfl. XVII); auch Nr. 54 (Tfl. XXII) vertritt die gleiche Tendenz, das gleiche Ausdruckswollen. Der grössere Geist war aber unstreitig in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, selbst bei Ausnahmen wie Nr. 3 (Tfl. X), einer formal recht harmlosen Gestalt, wo der recht schmächtige dünne Körper mit seinem unverhältnismässig grossen Kopf auf alles andere als einen Riesen mit ungewöhnlicher Körperkraft schliessen lässt, sondern überhaupt nur mit dem absolut unentbehrlichen Mass von Körperlichkeit ausgestattet ist; kein Zweifel, hier schlägt etwas von jener inneren Kraft, jenem Gehaltenen durch, das ganz ähnlich über eine Generation später den stämmigen Figuren des MEISTERS VOM TUCHER-ALTAR [3]) zu eigen ist.

Gegenüber den grossgestimmten Absichten und der besonderen Art das Thema zu stilisieren, vor allem die Form als die grosse zu fassen, gerät die zweite Jahrhunderthälfte leicht ins Kleinliche. Nahezu ganz abhandengekommen ist der Sinn für das Monumentale, bei dem die Steigerung der absoluten Grösse, des mächtigen von der normalen Körperbildung abweichenden Gewächses nur konsequent gedacht war, der auch dem Zeichner den Christoffel sozusagen unter den Händen wachsen liess. Dafür ist etwas von der rauschenden Bewegung der neuen Zeit zu spüren, indem nun stark in Bewegung gebrachte Stoffmassen vom Mantel des Riesen wie des Kindes zur Erreichung der gewollten Grössenillusion beigezogen werden. Dass dadurch die innerliche Vertiefung nicht gewonnen hat, liegt auf der Hand. Ein besonders drastisches Beispiel ist neben dem Stich des BANDROLLENMEISTERS (87, Tfl. XXIX [3]) das ihm verwandte Pariser Schrotblatt (63, Tfl. XXV): der Heilige hat hier von Natur nichts Gigantisch-Riesenhaftes an sich, allein die Art, wie der bergartig hinter dem Kinde hochgetriebene Mantel als Verlängerung der Figurenachse in die Komposition einbezogen ist, lässt die Silhouette der untersetzten, fast gedrungenen Christophgestalt ins Übermenschliche wachsen und darin steckt mit das Geheimnis der ungewöhnlichen Wirkung dieses Blattes. Das gleiche Motiv des künstlich In-die-Höhe-Streckens — man mag darüber denken, wie man will, es bleibt ein Surrogat, und es charakterisiert den Zeitgeist, dass man, obwohl man das Echte und Grossgeschaute kennt, sich

[1]) Woelfflin, Klass. Kunst. 6. Aufl. Münch. 1914, p. 239. [2]) Worringer, a. a. O. [3]) s. Glaser, l. c. p. 72 ff.

damit begnügt — verfolgen die Holzschnitte Nr. 18—21 (Tfl. XIV/XV), während die heftig ausladenden Mantelsilhouetten von Nr. 27 (Tfl. XVIII), 55 (Tfl. XXIII), 56 (Tfl. XXIV) und 60 (Tfl. XXXVII [b]) mit dem Originalstich des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]), sogar dem des „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]) den Eindruck des Aussergewöhnlichen wieder mehr durch breite Massenwirkung zu gewinnen suchen. Als Analogon in der Freskomalerei sei der Axamser-Christoph im Innsbrucker Museum Ferdinandeum, der Christoph vom Kloster Stein am Rhein [1]) und der der Filialkirche zu Laas in Kärnten [2]) genannt, aus der Glasmalerei die prächtige spätgotische Figurenscheibe aus Läufelfingen im Basler historischen Museum (Kat.-Nr. 38).

Durch den gotischen Formwillen mit seinem Streben nach Harmonie, die „auf ausgleichender Vergeistigung der materiellen und Materialisierung der spirituellen Momente sich aufbaut" [3]), war dem Riesenmässigen der Erscheinung keine Grenze gezogen. Von dem Moment an aber, wo man mit regelrechter Perspektive zu arbeiten anfing, war auch sein Schicksal besiegelt. — Noch eines! Wie weit man im letzten Viertel des Jahrhunderts von der Formensprache der älteren Generation, von ihrer bildnerischen Phantasie abgekommen ist, zeigt recht deutlich das Riesenblatt Nr. 55 (Abb. Tfl. XXIII). Bei dem Berliner Christoph Nr. 2 (Abb. Tfl. IX) bestand zwischen Geisteskraft und Format ein geheimer Zusammenhang; nun aber passen Masstab und Vortrag nicht mehr zusammen. Lediglich dadurch, dass man die Form ins absurd Grosse projiziert und das Format aufbläst, so dass es selbst für die Zeit von DÜRERS apokalyptischen Holzschnitten exorbitant genannt werden muss, hofft man die Impression des Riesigen hervorzurufen. Aber statt dass Form und Inhalt bei dieser Rechnung ineinander aufgingen, entsteht zwischen Bildgrösse und Figurenmaßstab jener „peinigende Widerspruch", von dem Friedländer [4]) bei der Analyse von Stil und Arbeitsweise der frühen Niederländer spricht; denn „nur eine innerlich grosse und tiefe Begabung vermag weite Räume in diesem Sinn auszufüllen" und das war dieser Holzschneider sicherlich nicht. Man hat das unbehagliche Gefühl von einer vergrösserten, statt von einer grossen Gestalt; von einem Riesen mit herkulischen Gliedern ist nichts zu spüren: Formenkenntnis, Beobachtung und Inhalt vermögen die erweiterten Grenzen nicht auszufüllen.

Die verloren gegangene gross gefasste Form der ersten Formschnittgruppe war zweifellos eine gewollte Form von Kontrastwirkung, d. h. man hat im Maßstab der Figur absichtlich andere Gesetze eingehalten als für die Umgebung. Der Buxheimer Christoph (1) z. B. muss schon deshalb gross wirken, weil er mit Absicht in einen Mikrokosmus hineingestellt ist, muss einfach wirken, weil er aus einer vielteiligen bunten Flächenfüllung heraussticht. Suchen wir den Übergang zum 16. Jahrhundert, so ist dort die Kontrastwirkung fundamental anders aufgebaut: Man denkt bei der Gesamtwirkung nicht mehr an das Einzelmittel, die Effektrechnung, man kennt dort nur Formeln ohne Inhalt. So erscheint z. B. der hl. Riese auf dem Schrotblatt Nr. 74 (Tfl. XXVI) im Verhältnis zum Umfang des Bildes und den bisher beliebten kolossalen Ausmassen relativ klein. Hier bereitet sich schon etwas von jenem speziell von den Niederländern des 16. Jahrhunderts gepflegten Darstellungsmodus vor: das Hauptmotiv zur Episode oder zur Staffage für irgendeine ideale Landschaft herabzudrücken. Davon später.

C. DAS CHRISTOPHTHEMA ALS GRUPPE.

DIE VERSCHIEDENEN RELATIONEN ZWISCHEN RIESE UND KIND.

Integrierend beim Christophthema ist die Aufgabe, die Figuren von Riese und Kind zu einer lebendigen Gruppe zu führen, zwischen den beiden Polen — Gott und Mensch, göttlichem Kind und menschlichem Riesen — weitesten Spielraum lassend, ähnlich wie sie bei einem der Hauptthemata lautet, das die christliche Kunst überhaupt zu stellen hatte: dem Thema der Maria mit dem göttlichen Kind im Arm. Allerhand unbequeme und komplizierte Bewegungsprobleme, das schwierige Problem der Körperstatik bedrängen den gestaltenden Künstler bei der Lösung

[1]) Anz. f. schweiz. A.-K. 1889, p. 198 ff., Händcke, l. c. p. 198 ff., Vouliéty, l. c. p. 208, Fig. 445. [2]) Mitt. d. k. k. C.-C. XXII. Jhg. N. F. 1900, p. 67. [3]) Dvořák, l. c. p. 42. [4]) Von Eyck bis Bruegel. Berl. 1916, p. 44.

dieser Frage. Er hat über das mechanische Verhältnis des Tragens Rechenschaft zu geben, was naturgemäss den Formschneidern in einer Zeit, die den menschlichen Körper und sein Eigengewicht erst richtig entdecken muss, viel zu schaffen macht. Dazu kommt, dass innerhalb des Christophthemas das Problem viel komplizierter liegt als etwa bei der thronenden Maria. In unserem Falle handelt es sich nicht um ein einfaches Tragen, wie es einer Mutter zukommt, auch erschöpfen sich die Beziehungen nicht in den Sentiments der jeweils angeschlagenen Stimmung — sobald die Christophdarstellung den Boden der reinen Idealität verlässt, um über das schematische Repräsentieren hinaus realistischere Töne anzuschlagen, da muss unweigerlich auch das Metaphysische des Vorganges zu seinem Recht kommen: das kleine unscheinbare Kind soll für den muskelstarken Riesen eine solche Last bedeuten, dass es ihm redlich zu schaffen macht, ja ihn beim Gang durchs Wasser direkt in Not und Bedrängnis bringt — für die darstellende Kunst in der Tat eine Aufgabe, deren Lösung rein plastisch eine Unmöglichkeit ist; in den zeichnenden Künsten kann sie, solange man sich in ästhetischen Grenzen hält, höchstens durch irgendwelche Konzessionen nach dieser oder jener Richtung hin oder durch Aushilfsmittel, die um den Kern der Sache herumgehen, erkauft werden. Jedenfalls wird sie Problem bleiben, solange man Christoffels bildet.

1. Die Plazierung des Kindes.

Es ist klar, dass die Kunst des 15. Jahrhunderts noch nicht über jene Mittel der reinen Form verfügt, die für derart intime und dabei doppelt komplizierte Beziehungen von Person zu Person nötig sind, und wenn wirklich, so hat man es noch nicht verstanden, damit zu disponieren. Das war erst eine Angelegenheit des 16. Jahrhunderts. Von dem Aufkommen des bewegten Profiltypes an glaubt der aufkeimende Naturalismus zunächst in möglichst komplizierten Stellungen, in optisch schwierigen Lagerungen das Rezept gefunden zu haben, am wirksamsten die Impression drückender Last zu erreichen. Kein Wunder, dass deshalb schon für den Anfang ein gewisses Sich-Überbieten und Herumexperimentieren in Stellungsvarianten typisch ist, woran trotz ihrer naturgemäss beschränkten Selbständigkeit auch die Formschneider sich emsig beteiligen. Eine einmal fixierte glückliche Lösung immer wieder bis zur einschläfernden Gleichartigkeit der Erscheinung zu kopieren, wie einst im Ducento, widerspräche schon von sich aus dem neuen Zeitgeist. Selbst der simpelste Handwerker weiss vollauf den Wert der Nuance zu schätzen, und so offenbart die lange Reihe von Christoffelholzschnitten eine erstaunliche Menge von Plazierungs-Variationen. Auch hierin spiegelt sich ein Stück von dem Erfindungs- und Phantasiereichtum, den die Deutschen vor anderen Nationen voraus haben, vor allem auch ein gut Teil jener Sehfreudigkeit an den Dingen, die der künstlerischen Anschauung immer neue Werte abzugewinnen sucht.

Der Meister des Berliner Blattes (2, Tfl. IX) hat sich innerhalb der Grenzen seiner Zeit in seiner derb zupackenden Art bereits mit überraschendem Naturalismus an das Problem gemacht. Vor allem hat er das eine bewiesen, dass selbst im frühen Formschnitt zwischen der zu verarbeitenden Idee und der Arbeitsleistung selbst kein schreiender Widerspruch mehr besteht. Jahrhundertelang hat gerade das körperliche Verhältnis zwischen Kind und Träger unter krasser Disproportion zu leiden gehabt. Der Berliner Meister hat sich davon frei gemacht: in kauernder Stellung, die zwar noch etwas unbehaglich, aber durchaus aus der Situation verstanden ist und sich auch in reale Wirklichkeit umsetzen lässt, sitzt das kräftige nackte Kind rittlings auf der Schulter. Mit dem bewegten Profiltyp verträgt es sich nicht mehr, dass der Knabe wie etwa noch auf dem bekannten Garmischer Christophfresko (s. S. 9) oder dem der Cisterzienserabtei in Maulbronn[1]) im Arm getragen würde oder dass er, wie auf dem Fresko von St. Helena im Wiesertale-Kärnten (s. S. 9), beide Füsse geschlossen nach vorne, gleichwie auf einem Stuhle steif und unbeweglich auf den Schultern seines Trägers sässe. Die nunmehr vollzogene Abwandlung des Typus hat — ein Beispiel

[1]) Jahresh. d. Württbg. A.-V. II, 2, 25 Fig. 157, Borrmann, Aufnahmen mittelalterl. Wandmalereien. Berl. 1897, Tfl. 13.

abgesehen, das wir gleich kennen lernen werden — mit diesem Motiv aufgeräumt; eine entsprechende mechanische Resonanz in Plazierung und Haltung des Kindes war Grundbedingung für den neuen Typ.

Ganz anders der Formschneider des zweiten frühen Berliner Formschnittes (6)! Diesem macht die Ungleichwertigkeit der beiden Gruppenteile noch so sehr zu schaffen, dass er es nicht einmal wagt, auf dem, was bereits die Generation vor ihm angestrebt hat, weiter zu bauen. Gerade jenes dem Hauptschema II direkt feindlich gesinnte Erbstück aus längst vergangenen Tagen wird noch einmal heraufbeschworen, jene Miniaturausgabe des gliederpuppenartigen Christusknaben, wie sie im majestätischen Frontaltyp vor nahezu 100 Jahren obligat war auf den Basreliefs von S. Marco-Venedig (Tfl. I) und Gemona (s. S. 9), auf dem Fresko der St. Johann-Taufkirche im Domstift Brixen (s. S. 18) usw., ein Kind, bei dem man in seiner Unbeweglichkeit derart über den mechanischen Vorgang im unklaren gelassen wird, dass man nicht weiss, ob es steht, sitzt oder kniet. Dieses Befangensein in mittelalterlicher Anschauung erscheint um so frappanter, als dem Träger des Kindes trotz des durchaus gotischen Duktus eine Bewegung mitgeteilt ist von einer Intensität, die für diese frühe Zeit etwas Ausserordentliches bedeutet und die in ihrer Knappheit eine nicht zu unterschätzende Energie einflösst. Davon später! Jedenfalls ergibt dieser Kontrast von altem und neuem Stilwollen, verkörpert in einer engverbundenen Gruppe, eine wunderliche Diskrepanz, der in dieser Schärfe kein Analogon, auch nicht in der zeitgenössischen Plastik zur Seite zu stellen ist, höchstens in einigen etwa gleichzeitigen Tiroler Fresken [1]).

Bei den Holzschnitten Nr. 5, 8, 12, 13 (Tfl. XI[b] u. [c]), 15 (Tfl. XXI [b]) ist von einem eigentlichen Sitzen keine Rede; der Knabe könnte wenigstens nicht einen Augenblick in der angegebenen Stellung verharren, ohne abzurutschen. Bei Nr. 9 dagegen sitzt das Kind wirklich und durchaus natürlich auf der Schulter, die ihrerseits ebenfalls organisch ganz anders entwickelt ist als auf den erstgenannten Darstellungen. Ausserdem hat das Kind Eigengewicht, — nicht nur das, in seiner Haltung steckt auch etwas wie Eigenbewegung. Man glaubt nämlich in dem Kinderkörper förmlich den Rhythmus der stossweisen Bewegung zu spüren, hervorgerufen durch die harten weitausholenden Schritte des Riesen. Das ist nicht mehr die Formensprache der älteren Formschneidergeneration, das ist neues Ausdruckswollen, sogar über das hinausgehend, was der Buxheimer Christoph (1) gibt. Dieses berühmte Blatt hat übrigens in der Hinsicht bereits auch nichts mehr mit dem Normalschema seiner Zeit gemein. Die halb knieende, halb kauernde Stellung des Kindes auf dem leicht nach vorne gebeugten Nacken des Trägers — eine ähnliche Situation gibt das anonyme oberdeutsche Goldgrundgemälde der Lichtenstein-Galerie — hat geradezu etwas Gewagtes. Während über der rechten Schulter des Riesen das eine angezogene Knie des Kindes sichtbar wird, hängt dessen linkes Beinchen aktionslos von der linken Schulter des Trägers herab. Daraus ergibt sich nun wohl für das Kind ein Balancieren ohne festen Halt, also das unsichere Sitzen, wie wir es oben für das erste Viertel des Jahrhunderts als typisch festlegten, andererseits liegt aber ein derartig bewusstes Spielen und Sich-Versuchen in technischen und zeichnerischen Schwierigkeiten der im Grunde noch idealen Gesinnung der vorigen Generation völlig fern.

Von der Lösung auf Nr. 1 ist der Weg auch nicht mehr so weit zu Nr. 10 (Tfl. XII) und 16, wo sich das Kind ganz aus seiner halb kauernden Stellung aufgerichtet hat, um auf der Schulter seines Trägers wie auf einem Betschemel zu knieen (Beispiele aus späterer Zeit: 55 [Tfl. XXIII], 56 [Tfl. XXIV], 58, 95 [Tfl. XXX [b]]). Eine innere Notwendigkeit für eine solche Transponierung des Motives bestand nicht, ebensowenig wie man eine Stelle des Legendentextes dafür verantwortlich machen kann. Es äusserst sich eben auch hier eine gewisse Zuspitzung der Geschmacksrichtung, der das gewöhnliche Auf-der-Schulter-Sitzen nicht mehr interessant genug erschienen ist. Beliebt war dieses Motiv auf jeden Fall ganz ungewöhnlich: im „Isländischen-“ und im „Braunschweiger Skizzenbuch“ ist es bereits mit je einer Darstellung vertreten, die Glasscheibe aus der Meistersinger-Kapelle in Nürnberg [2]), das Fresko

[1]) z. B.: St. Katharina im Ried im Tierseertal (Braune, Kirchl. Wandmalerei Bozens. Innsbr. 1906, p. 54 ff., Atz, l. c. p. 669, 672, Fig. 695) und St. Helena in Deutschnofen (Braune, l. c. p. 111, Atz, l. c. p. 725).
[2]) Samlg. Kuppelmayr-München 1896, Kat. 245, Tfl. VI; s. a. S. 47.

in Burgheim an d. Lahn [1]) zeigen es ebenso wie der Christoph der Pacher-Schule auf der Rückseite des Hochaltares in St. Wolfgang [2]) und die Federzeichnung des Arlberg-Bruderschaftsbuches in Wien [3]). Im übrigen sieht es fast so aus, als ob von der Plastik die Anregung zu diesem Motiv ausgegangen ist. Wenn mir auch aus unserer Zeit vorläufig noch die entsprechenden Beispiele fehlen, so wird doch in der spätgotischen Plastik um die Jahrhundertwende das Knieen zum ausgesprochenen Lieblingsmotiv [4]). Es ist das auch nicht der einzige Fall, wo sich der Wille des Formschneiders offenbart, unmittelbar mit der Plastik in Wettbewerb zu treten. Natürlich eignet sich in der Graphik diese Stellung besonders für den Profiltyp; welch fatales Zwitterprodukt im Frontaltyp daraus werden musste, zeigt drastisch Nr. 10 (Tfl. XII), wo die Frontalstellung des Riesen in bewussten Gegensatz zum Profil des Kindes gebracht wird.

Durch intensiver wirksam werdende naturalistische Einflüsse aus den Niederlanden, vor allem in Verbindung mit dem dort beheimateten bewegten Frontaltyp wird das Knie-Motiv abgelöst durch das feste und sichere majestätische Thronen des Kindes im Nacken des Riesen [5]). Da freilich der Sinn der neuen Form bei den Oberdeutschen nicht immer sofort begriffen wurde, darf die Übernahme solcher Einzelmotive zunächst nur symptomatisch gewertet werden (Beispiele: 23/26 [Tfl. XVII], 28 [Tfl. XIX], 54 [Tfl. XXII], 57, 60 [Tfl. XXXVII [b]], 71/74 [Tfl. XXVI], 100 usw.). Die Freude an dem neuen Motiv hat dazu geführt, dass man es sofort auch für den Profiltyp mit Beschlag belegt; besonders charakteristisch dafür das breitspurig behagliche Sitzen auf Nr. 23/25 (Tfl. XVII). Daraus sind dann allmählich jene idealen Formverflechtungen entstanden, wie sie der sog. HAUSBUCHMEISTER (107) gefunden hat, eine künstlerische Individualität von bekannter Eigenart, aber auch jenes immer beliebter werdende, keck und burschikos wirkende Rittlingsreiten, das der Stich des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]) besonders schön zeigt.

Eine Formulierung, auf der das Kind im Sinn der Legende eine schwer und schwerer werdende Last darstellt, wie etwa auf den beiden Zeichnungen des „Braunschweiger Skizzenbuches", oder noch naiver auf dem Fresko der St. Pieterskerk in Leyden [6]) und dem in St. Gandolf bei Köttmannsdorf in Kärnten [7]), ist uns bis jetzt in der Graphik nicht begegnet. Man kann, wenn man will, die Situation, wie sie der Stich des ERASMUS-MEISTERS (90) und seines Verwandten, des DUTUITSCHEN OELBERG-MEISTERS (91), gibt mit dem stark nach vorn gebeugten stattlichen Kinde, in diesem Sinne auffassen; allein wir haben hier nur das ferne Echo eines zweifellos bedeutenden gemeinsamen Vorbildes, das uns als unbekannt vorläufig zu keinen weiteren Schlüssen berechtigt. Etwas deutlicher wird der Holzschneider aus dem WOLGEMUT-Kreis, der die Illustration zu dem Koberger'schen Heiligenleben (37) gemacht hat; jedoch nicht durch das Kind oder seine Stellung sucht er das Metaphysische des Vorganges glaubhaft zu machen, er lässt uns die Wirkung der rätselhaften Last direkt sehen, indem der Riese, tief ins Knie gesunken, Anstrengungen machen muss, das Ufer zu erklimmen — mit anderen Worten: das Problem wird durch ein Aushilfsmittel umschrieben. Das Äusserste, was vor 1500 möglich ist, gibt wiederum der eigene Wege wandelnde HAUSBUCHMEISTER mit seinem zweiten Christophstich (108, Tfl. XXXVI [a]): der Stecher nützt den weit vorgebeugten Rücken des Riesen dazu aus, den recht ausgewachsenen Buben darauf bequem wie auf einem Ruhepolster lagern zu lassen. Diesem Kind glaubt man es, dass unter seiner Last selbst der breite Rücken dieses Trägers sich krümmt. Allein wie der, der diesen Stich gemacht, eine Ausnahme ist im 15. Jahrhundert, so ist es auch diese Formulierung geblieben — der Stich des ISRAEL VAN MECKENEM (94, Tfl. XXXVI [b]) gibt ja keine eigene Erfindung, sondern eben die verwässerte Gegensinnkopie nach dieser Darstellung.

[1]) Photographie in meiner Sammlung. [2]) Waagen I, 189, Förster II, 263. [3]) Wiener Jahrb. III, 1885, Tfl. zu Reg. Nr. 30/32. [4]) Einige Beispiele: niederrhein. Gruppe in Aachen, Suermondt-Museum (Schweitzer Nr. 35, p. 21), Tanner Christoph von MATTH. KRENISS (Kat. Oertel Nr. 109, Tfl. 67), Holzgruppe in Laubach, Württbg. (Kunstd. v. W., Donaukreis I, 1914, p. 212 Abb.), Holzgruppe, nürnbergisch um 1510 (Kat. Lippmann Nr. 170, Tfl. 59). [5]) z. B. die anon. vermutlich oberdeutsche Federzeichnung der Sammlg. Martin Le-Roy-Paris (Nr. XXXV d. K.). [6]) Henkelum, l. c. Tfl. IV. [7]) Mitt. d. k. k. Z.-K. N. F. 27. Jhg. 1901, p. 147, Abb. 3.

Der Grund dafür, dass man sich nicht zäher in dieses Motiv verbissen hat, ist nicht schwer zu finden: die Gotik verneint von sich aus die Schwere, d. h. solange wir es mit unverfälschter Gotik zu tun haben, ist schon bei normaler Beziehung ein in unserem Sinne glückliches organisches Ausgleichsverhältnis zwischen aktivem Tragen und passivem Lasten nicht denkbar; von Anbeginn ist das aktive Tragen das Vorherrschende, — erst mit dem Eindringen renaissancistischer Einflüsse wird dies anders.

Das Motiv, das Kind auf der Schulter stehen zu lassen, wie es die Baseler Tafel des KONRAD WITZ (s. a. S. 45) zeigt, ist in der deutschen Graphik des 15. Jahrhunderts überhaupt nicht nachzuweisen.

2. Die Hände des Kindes.

Aus dem Platz des Knaben auf der Schulter des Heiligen ergibt sich von selbst ein weiteres für die Konfiguration der Gruppe nicht unwichtiges Motiv: in welcher Weise nämlich die Hände des Kindes oder unter Umständen auch die des Riesen zur Aktion des Tragens oder Getragenwerdens mit beigezogen sind. Auch hier haben wir zunächst mit einem allgemein gültigen Schema zu rechnen, herübergenommen aus den Formulierungen früherer Generationen: d. h. das absolut freihändige Sitzen, das keinen Versuch macht, durch Zufassen wenigstens eines Händchens das Unsichere der Lage auf der Schulter eines in Bewegung befindlichen Mannes zu bessern. In diesem Fall wird meist die Linke des Kindes durch das Halten der Weltkugel, die Rechte durch das Segnen in Anspruch genommen, wobei das Segnen in seiner eckig demonstrierenden Geste als eigentlich durchaus unkindliche Bewegung durch den hieratischen Bilderkanon vergangener Zeiten der Darstellung aufoktroyiert worden ist, ohne dass die ursprüngliche Legende es verlangen würde. Erst die freie Natürlichkeit des 16. Jahrhunderts hat vollends damit aufgeräumt, wenn auch gegen Ende unseres Jahrhunderts ein Präludieren in diesem Sinne schon zu spüren ist (Beispiele für dieses erste Schema: 1, 9, 14 [Tfl. XXI [a]], 21 [Tfl. XVI], 23/25 [Tfl. XVII], 41, 46 [Tfl. XXI [a]], 57, 58, 59, 66, 68 [Tfl. XXIX [b]], 71, 74 [Tfl. XXVI], 95 [Tfl. XXX [b]]; selbst noch bei SCHONGAUER Nr. 100, wobei natürlich die Rollen der beiden Händchen mitunter vertauscht sind). Ein recht beliebtes Motiv des beginnenden Naturalismus bringt die Weltkugel zum Opfer und lässt das linke Händchen in den Haaren des Trägers Halt suchen, während die Rechte segnet; dabei kann dann noch die eine freie Hand des Riesen durch Zugreifen dieses Halten unterstützen (Beispiele: 2 [Tfl. IX] und 7 [Tfl. XI], hier dasselbe in der Umkehrung, auch noch auf den späten Holzschnitten 47 und 48; dieses Motiv ist besonders in der Plastik beliebt, in der Malerei der schon genannte Christoph der Lichtenstein-Galerie). Bei dem famosen Grazer Holzschnitt Nr. 11 (Tfl. XIII), der uns später eingehend beschäftigen wird, ist noch ein Schritt weiter gegangen: das rechte Ärmchen drückt von oben herab auf das Haupt des Riesen, wobei die Finger nach der Stirnbinde greifen (ähnliches auf dem späten Schrotblatt Nr. 80), auf Nr. 18/20 (Tfl. XIV/XV), 64, 65, 69 nach der Stirnlocke, ein Motiv, das in der Zeit spätgotischer Zierlichkeit willkommene Gelegenheit zu einer recht pretiösen, affektierten Manipulation bietet (Stich des MEISTERS „E.S." 81 [Tfl. XXVII [a]] und der ihm verwandte Holzschnitt 55 [Tfl. XXIII], ferner 69 und 70). Der niederländische Import, die Weltkugel mit überhöhtem Kreuz und mit Erlöserfahne, hat zur Folge, dass dies schwere Requisit auf dem Turban des Riesen (26) oder auf dessen Schulter (28, Tfl. XIX) aufgestützt und vom Knaben am Kreuzbalken gehalten werden muss (ähnlich auch 72). Der HAUSBUCHMEISTER (107) bringt auch hier eine besondere Überraschung, indem er analog der oben zitierten Laubacher Statue die gewichtige grosse Weltkugel dem Riesen aufs Haupt stellt. Während aus diesem tiefen Vorgang auf eine besondere spirituell-symbolische Auffassung (s. S. 30/31) geschlossen werden darf, sehen wir eine Abwandlung dieses Motivs ins rein Spielerische bei dem Meister der Figurenscheibe Nr. 46 im Basler Museum: auf den Locken des Riesen eine goldene Kugel mässigen Umfanges; behutsam tändelnd wie mit einem Ball streicht die Linke des Kindes darüber, indess das rechte schüchterne Händchen segnet.

Die Variante im weiteren Sinn, dass das Kind gleich einem Herkules die mächtige Weltkugel im Nacken trägt, mit beiden Händchen nachhelfend, blieb dem 16. Jahrhundert vorbehalten[1]) und findet sich in der Graphik überhaupt nicht.

3. Der Aufblick zum Kinde — Physiognomische Probleme.

Durch das grob Sinnliche sind die Beziehungen zwischen Kind und Riese natürlich nicht erschöpft; bedeutungsvoll werden sie erst durch den geistigen Konnex zwischen Kind und Kopf des Mannes mit den daraus resultierenden physiognomischen Problemen, vor allem durch den Aufblick des Riesen, durch das fragend und keuchend Sich-Umwenden gegen den Knaben — ohne Zweifel eines der dankbarsten Motive der ganzen Legende. Wie der Heilige sein Haupt umwendet und emporblickt, wie Erstaunen, Furcht, Erleuchtung, Hingebung in dem emporgewandten Blick ringen, kurz wie man ungehobelteste Körperlichkeit durchgeistigt, das kann auf die verschiedenste Weise gegeben werden, aber kaum anspruchsloser, würdiger und zugleich packender als in dem Berliner Frühblatt Nr. 2 (Tfl. IX). Es ist dies eine jener primitiven mittelalterlichen Erfindungen, die eine Ehrlichkeit und Feinheit des Gefühles zeigen, welche viele spätere und auch berühmtere Darstellungen nicht mehr kennen, so der Christoph des MARTIN SCHONGAUER (100 ff., Tfl. XXXV[a]), eine der letzten und reifsten Formulierungen unseres Themas innerhalb der Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland und zugleich für eine ganze Generation der wichtige Exponent künftiger Weiterentwick ung. Hier eine seriöse Erscheinung, die, ohne sich zu echauffieren, mit unerschütterlicher Ruhe und Gelassenheit sich der Aufgabe unterzieht, das Jesuknäblein über die spiegelglatte Wasserfläche zu tragen, stumm, fast verdrossen vor sich hinstarrend, — dort das mächtige Haupt des ungeschlachten Riesen in fragendem Staunen herumgedreht nach dem göttlichen Kinde, aus dessen Mund er die Worte vernommen: „Ne mireris, Christophore, quia non solum super te totum mundum habuisti, sed etiam illum, qui creavit mundum, tuis humeris bajulasti!“ Der Formschneider dieses Frühblattes ist natürlich keineswegs der erste, der diesen schönen Gedanken verwertet, es darf dies vielmehr seit der Zeit, wo sich die Erstarrung des Frontaltypes zu lösen beginnt, geradezu als die übliche Lösung gelten, weil man unwillkürlich in ihm den Höhepunkt der Situation erkannt hat. Gewiss, ethisch höher gegriffen muss diese ältere Formulierung erscheinen gegenüber SCHONGAUER, aus ihr spricht die grössere Gesinnung, der grössere Geist; bescheidene Hingabe an die Idee paart sich mit verhaltener innerer Kraft. Nie wieder vielleicht hat man über den Ausdruck der Gemütsbewegung in solchem Masse nachgedacht. Mit jener wunderbaren ursprünglichen und reinen Naivität, die nur in der Sprache des Mittelalters zu finden ist, wird das menschliche Antlitz zum Spiegel der Seele.

Demgegenüber hat natürlich die Subtilität und Delikatesse des SCHONGAUER'schen Feinstiches von vornhinein einen schweren Stand. Über das Kleinliche, an dem seine Generation sich verzettelt, kommt auch er nicht hinaus. Allein wir wollen nicht ungerecht sein bei derartigen Gegenüberstellungen, die überspringen, was drei Generationen inzwischen geschaffen haben, und statt mit dem Auge des modernen Beschauers derartige Auffassungsangelegenheiten zu schulmeistern, lieber in das Prinzip des besonderen Denkens einer bestimmten Epoche einzudringen suchen. Da leuchtet dann ohne weiteres ein, dass zu SCHONGAUERS Zeiten dieser stereotyp gewordene Aufblick als etwas recht Antiquiertes und Abgebrauchtes gelten musste, mag vielleicht auch diesem oder jenem Künstler bei der vorgeschrittenen Technik die alte Aufgabe noch reizvoll erschienen sein, durch ein ruckweises Emporwerfen des Kopfes diesen Aufblick ganz als Reflex des Augenblickes zu charakterisieren. Im Prinzip aber hat man da und dort die alte Komposition für die Darstellung überhaupt nicht mehr recht brauchbar gefunden, man geht an eine kleine temporäre Verschiebung der Situation: der Höhepunkt, wo die inhaltsreichen Worte fallen, ist bereits vorüber — Christoph weiss, wen er auf der Schulter trägt, er braucht nicht mehr umzuschauen, ja er hat gar keine

[1]) Der der Cranachschen Auffassung nahestehende Christoph vom Hauptaltar der Elbinger Marienkirche.

Zeit dazu; denn sein ganzes Augenmerk gilt dem nahen Ufer und der Strecke Wasser, die er mit seiner schweren Last noch zurückzulegen hat. Kein Zweifel — SCHONGAUER liess sich dabei durchaus bewusst von künstlerischer Absicht leiten. Freilich der Mann der letzten Konsequenz ist er nicht gewesen; diesen dürfen wir überhaupt nicht im 15., sondern erst im 16. Jahrhundert suchen [1]).

Das sind die beiden Extreme von Anfang und Ende in typischen Formulierungen, wobei fast die Hälfte aller Darstellungen im Prinzip die gleiche formal einfachere Lösung gibt wie SCHONGAUER, nur dass bei ihnen meist das Moment der künstlerischen Überlegung nicht spürbar wird oder ganz wegfällt.

Prüfen wir nun einmal Nr. 2 (Tfl. IX) daraufhin, wie man ganz allgemein dem Problem des Aufblickens, das wir zugleich als Bewegungsmotiv zu werten haben, beizukommen sucht! Der Kopf des Riesen ist ganz dem Kinde zugedreht, die Pupillen sind in die äusserste linke Ecke geschoben: sie suchen das Kind. Dieses nimmt aber keine Notiz von der Bewegung seines Trägers, verlorenen Blickes segnet es den Beschauer. — Diese Formel behält ihre Geltung selbst für ganz späte Blätter wie Nr. 58, natürlich auch für Darstellungen ausserhalb der Graphik, z. B. das Zwingenberger Fresko in Baden, auch für solche im bewegten Frontaltyp, für die der Aufblick an sich weniger geeignet ist [2]). Ganz selten, dass man die Überzeugung gewinnt: diese Augen sehen auch den Gegenstand ihres Interesses (so z. B. bei dem Stich des MEISTERS „M.Z." 109 [Tfl. XXXVII [a]]). Dazu reicht das primitive Können zunächst meist noch nicht aus [3]), ausserdem würde es auch mit der rein flächenmässigen Vorstellung kollidieren; es genügt vollständig, wenn die Augen so tun, als ob sie sehen, mag in Wirklichkeit die Blickrichtung auch noch so unmöglich sein. Was die psychologische Ausdruckskraft anlangt, die dieser Aufblick verlangt, so sind es wiederum ganz wenige Darstellungen, die sich mit Nr. 2 (Tfl. IX) messen können. Ausdrucksstarke Formulierungen von solcher Unmittelbarkeit, wie etwa der Christoph in dem Initial „C" des Cod. germ. 6834 der Münchner Staatsbibliothek [4]) oder die Brügger Statue der Sammlung Lippmann [5]), jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg (s. Tfl. VIII), sind überhaupt in der Graphik kaum zu finden. Am nächsten kommt merkwürdigerweise noch der Stich des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]). Stecher wie der BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl .XXVIII) und der MEISTER „I.A.M." VON ZWOLLE (97, Tfl. XXXII) folgen erst in empfindlichem Abstand.

Eine wesentlich andere Schattierung in der psychischen Durchleuchtung der Szene hat der HAUSBUCH-MEISTER in seinem schon oben genannten ersten Christophstich (107) gefunden. Die Heiligendarstellungen dieses oberdeutschen Stechers sind ja bekannt als originell und frei vom Herkommen. Wenn er auch natürlich mit seinen beiden Christoffels nichts fundamental anderes sagt, was andere vor ihm gesagt haben, so kommt es doch bei ihm sehr darauf an, wie er es sagt. Bei ihm ist nämlich der Aufblick des Riesen keineswegs ein freiwilliger: wir sprachen schon von der gewichtigen Weltkugel, die das göttliche Kind, statt in der Hand zu halten, auf die flache Tellermütze des Riesen abgestellt hat; nun drückt es mit seinem Händchen überdies noch dagegen, und dieser wachsende Druck ist es, der dem Riesen den Kopf gleichsam in den Nacken treibt, der den Blick voll unwilligen Staunens nach oben zwingt (dasselbe Motiv auf einer gotischen Ofenplatte in Burg Kreuzenstein [6])) — eine Lösung, die so recht der Laune dieses Meisters in der Darstellung des Geschehens, des Momentanen entsprungen sein mag, die

[1]) Einige Beispiele aus der Miniaturmalerei des 15. Jh.: Officium b. M. V., cod. membr. saec. XV. fl. 128′, der k. k. Fideicommiss-Bibliothek in Wien (Wiener Jahrb. XII, 1891, p. 285), Miniatur aus einem lat. Gebetbuch des Hauses Weitmar-Westfalen (Westf. Kunstdenkmale, Bochum-Land, 1907, Abb. 13), das ältere Gebetbuch Kaiser Maximilians, Ms. Cod. 1907 der Wiener Hofbibl., fol. 59′ Nr. 44 (Chmelarz, im: Wiener Jahrb. VIII, 1888, p. 204). [2]) Vergl. die Miniatur in dem flämischen Gebetbuch: Cod. germ. 83 c. c. p. 108 der Münchner Staatsbibliothek. [3]) Von so unbehaglichen Verrenkungen, wie sie die getuschte Federzeichnung in dem schon genannten Arlberg-Bruderschaftsbuch (s. S. 27) mit dem ganz aus dem Scharnier gedrehten Kopf bietet, hat sich die Graphik gottlob fern gehalten, abgesehen von Nr. 4, wo ein übereifriger Holzschneider sich abmüht, auf diese Weise der Realität der Erscheinung beizukommen. [4]) Heiligenleben, Augsburger Schule. 15. Jh. [5]) Kat. 1912, Nr. 147. [6]) s. A. v. Walcher, in: Kunst u. Kunsthandwerk XVII, 1914, H. 8/9, Fig. 14, p. 49.

aber um 1400 herum noch ebenso undenkbar gewesen wäre, wie gerade die spätere Zeit, vor allem die allegorischen Feinschmecker des 16. Jahrhunderts, begierig darnach gegriffen haben. Der Weg des Symbolisch-Allegorischen, wie man ihn entgegen der spiritueller gearteten Symbolik des Mittelalters (s. S. 3) im 16. Jahrhundert zu wandeln liebt, ist mit dieser barocken Vorstellung bereits viel entschiedener beschritten als mit all dem, was vorausgegangen war.

Damit ist dieser Teil der Beziehungsmöglichkeiten zwischen Riese und Kind innerhalb der spätgotischen Kunst erschöpft. Erst die erwachende Renaissance hat neue interne Probleme geliefert analog dem anderen, noch bedeutenderen Gruppenthema der christlichen Kunst: der Maria mit dem göttlichen Kind. Gerade wie hier allmählich aus der feierlichen unnahbaren Himmelskönigin die Mutter und aus dem anbetungswürdigen Repräsentationskind das mit der Mutter spielende und scherzende Knäblein wird, so treten um 1500 auch in dem Verhältnis von Riese und Kind Verschiebungen ein. Die entsprechenden Analogien müssen wir vorzugsweise im Genrebild der Kleinmeister suchen.

„Vultus terribilis et capillis rutilans" sind nach dem Legendario des Petrus de Natalibus (l. 6, c. 135) die Kennzeichen für unseren hl. Riesen [1]). Aus dieser Vorstellung heraus hat sich der deutsche Normaltypus mit dem starken dunklen Vollbart und dem mächtigen buschigen Haupthaar entwickelt. Germanischen Begriffen entspricht diese Formel am besten, sie wird wie schon beim biblischen Riesen Simson als der gesteigerte Ausdruck von besonderer physischer Potenz und Mannhaftigkeit empfunden. Nun gibt es zwar auch auf deutschem Boden Christophori ohne Bart [2]), in Italien solche mit Bart [3]), allein beides darf vom Beginn des 15. Jahrhunderts an im gewissen Sinn als Anomalie gelten, — ja man kann rund heraus sagen, dass gerade der mächtig wallende Vollbart, bald strähnig, bald lockig, bei ausrasierter Oberlippe — eine Lizenz an den Zeitgeschmack — so, wie ihn etwa der Buxheimer Christoph (1) zeigt, ein absolut zuverlässiges äusseres Indizium ist, das den deutschen Christoffel von seinem zumeist als eleganten Jüngling einherstolzierenden Namensvetter südlich der Alpen scheidet.

Der Umschwung, der in der geistigen Auffassung der Legende gerade vom 14. Jahrhundert an sich vorbereitet, musste notwendig auch mitwirken an der Umformung und Neugestaltung des Psychischen am Typus. Nicht zuletzt daher kommt es, dass unser Heiliger allmählich das Aussehen des Riesen aus den deutschen Märchen annimmt, gleichsam als eine Art Rübezahl erscheint. In diesem Sinne ist der kurz gestutzte Bart von Nr. 6 und 7 (Tfl. XI[a]) direkt eine Seltenheit, ebenso das knappe Haupthaar von Nr. 2 (Tfl. IX). Drastische Beispiele, wie sehr der ornamentale Spieltrieb der Spätgotik neben den Gewändern auch des Haupt- und Barthaares sich bemächtigt hat, sind Nr. 20 (Tfl. XV) und sein Verwandter Nr. 19: Die fast urwaldhafte Mähne wird in ein direkt ausgetüffteltes System von Locken gebracht, die in spiralförmigen Windungen endigen. Obenan stehen in dieser Hinsicht natürlich die Schrotblätter 63 (zugespitzter Bart mit Korkzieherlocken [Tfl. XXV]), 65, 66, 70, 73 u. a. Diese lediglich aus symmetrisch-dekorativen Erwägungen heraus unternommene Stilisierung solch künstlich wie aus Draht gedrehter Locken — es ist das gleiche echt lineare Empfinden, das RIEMENSCHNEIDER bei verwandten Bildungen in der Plastik die Hand geführt hat — gemahnen mitunter fast an das Haupt eines antiken Gorgoneion; allerdings ist z. B. die ungewöhnliche, einem Korbgeflecht nicht unähnliche Bartbehandlung bei Nr. 70 — man denkt unwillkürlich an die fremdartige Barttracht der alten Assyrer — technisch wie stilistisch lediglich durch die Eigenart des Metallschneiders bedingt. Ikonographisch das auszumünzen, wäre ein Nonsens, ebenso wie die aparte Wiedergabe der Augen durch den Metallschneider von 65: aussergewöhnlich gross, sind sie von ringförmigen intensiven Schattenlagen umschlossen, die überdies gerade gegen das Ohr zu nach hinten ziehen, so dass effektiv der Eindruck einer aufgesetzten Brille ent-

[1]) s. Otte, Kunstarchäologie. 4. Aufl. p. 929/30. [2]) Drei Beispiele ausserhalb der Graphik: Die Miniatur aus dem Psalterium Zwifaltense minus (Tfl. II [b]), das Fresko in der Zisterzienser-Abtei Maulbronn, 14. Jh. (s. Borrmann, Aufnahmen mittelalterl. Wandmalereien. Berl. 1897 Tfl. XIII) und das noch interessantere Holzrelief am Chorgestühl des Erfurter Domes. [3]) Die Holzschnitte Nr. 202, 208, 215 u. a.; die Fresken in S. Biagio-Biasca bei Bellinzona (s. Rahn, in: Mitt. d. ant. Gesellsch. Zürich XXI, p. 28, 44 Nr. 1) und im Palazzo Davizzi-Davanzati in Florenz (s. W. Bombe, in: Zeitschr. f. b. K. N.F. XXII, 1911, H. 11. Abb. 6).

steht. Rechnet man das Übertrieben-Stilisierte weg, so wird man sich vielleicht von ferne an die tiefsitzenden Augen beim Christoph des BAPTISTA-MEISTERS (86, Tfl. XXVIII) erinnert fühlen.

Das Gegenbeispiel zu den Stilisierungen der Metallschneider — auch Nr. 74 (Tfl. XXVI) mit seiner symmetrischen Anlage der Haar- und Bartlocken gehört hierher — gibt in naturalistisch-veristischem Sinn die VAN MECKENEM-Kopie nach dem MEISTER „P.W." (93, Tfl. XXX [a]) und das vom Sturmwind zerzauste wilde Lockengeringel des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]). Durch das ganze Jahrhundert beliebt ist das in üppiger Fülle den Kopf umrahmende und in der Mitte gescheitelte Haupthaar (Beispiele: 6, 25, 91, 96 [Tfl. XXXI]), — in seiner Stofflichkeit richtig ausgedrückt finden wir es aber erst bei einigen wenigen Stechern der späteren Zeit, wie u. a. beim MEISTER „I.A.M." VON ZWOLLE, HAUSBUCHMEISTER und MEISTER „M.Z.", im Holzschnitt hat man solche Dinge selbst um die Jahrhundertwende noch der Farbe überlassen.

Wenn man sagt, die Holzschneider seien keine guten Physiognomiker gewesen, so bleibt gerade dabei zu bedenken, dass im vordürerischen Holzschnitt die durch das Schneidemesser vergröberte Strichbildung an sich nur schwer ein exaktes Zeugnis persönlicher Formgebung vermitteln kann, ausser etwa bei ganz hervorragenden Leistungen wie dem Christoph des „Meisters vom hl. Ölberg in Ravenna" (54, Tfl. XXII). Im Frühholzschnitt freilich, der noch die grossgesehene Form sein eigen nennt, sehen wir recht bedeutsame Ansätze, auch dem Gesichtsausdruck mit dem Schneidemesser beizukommen. So hat z. B. der Formschneider von Nr. 2 (Tfl. IX) das Problem dieser „Vultus terribilis" in seiner Weise geradezu glänzend gelöst: mit wenigen Strichen ist ein eingefallenes gefurchtes Gesicht geformt, eine düstere Miene voll tiefernster Herbigkeit. Solche Beispiele von höchster Eindruckskraft sind begreiflicherweise selten, wie überhaupt aus dem oben angedeuteten Grund das Herauswachsen des Ausdruckes über das allgemein menschliche Mass nicht gleichen Schritt gehalten hat mit der Bewältigung des Problems der Grossfigurigkeit. In der Regel haben die Formschneider keinen bestimmten Ausdruck von ihrem Riesen verlangt; feststehende Masken, die jegliches Mienenspiel meist von sich aus ausschliessen, Überreste aus der Zeit des Prototypes, stumpfe Köpfe mit konventionellem Blick, offenbar nicht einmal an das Mechanische ihrer Arbeit denkend, machen sich breit, je kleiner und verzwickter die Formen werden. Stirnrunzeln, wie auf Nr. 70, müssen schon als etwas Besonderes gelten. Der Kupferstich allerdings schafft auch hier wieder ein reineres Bild, so hat z. B. MEISTER „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]) den Versuch gemacht, einen Ausdruck ins Gesicht des Riesen zu legen, der schon so gedeutet werden kann, als verrate er Kümmernis ob des Zwanges, der vom Kinde ausgeht.

Treffen wir wie bei Nr. 26 auf einen haarscharf gesehenen Charakterkopf mit stumpfem Profil, flach liegenden Augen, fleischiger, gestülpter Nase, so darf man ohne weiteres an niederländische Provenienz oder Beeinflussung denken [1]). Bei den Schrotblättern Nr. 65 u. 66 hat dieser Einfluss zu einem Gesicht von breiter, fast brutaler Hässlichkeit geführt. Der vlämische Gesichtstypus hat unstreitig einen exotischen, mitunter direkt semitischen Anstrich, als wäre unser Heiliger eine würdige Erscheinung aus dem Alten Testament [2]), zumal in der Ausprägung mit wulstigen Lippen und gekrümmter fleischiger Nase auf dem Buchstaben-Christoph des MEISTERS „E.S." (84), dem niederrheinischen Schrotblatt Nr. 80, dem Stich des MEISTERS „I.A.M." VON ZWOLLE (97, Tfl. XXXII) und dem des MEISTERS „F.V.B." (98, Tfl. XXXIII), wobei der besonders schöne patriarchalische Vollbart von ungewöhnlicher Länge (beim ZWOLLE-MEISTER und seiner Schrotblattkopie) eigene Erwähnung verdient.

Dass man mit dem Gesichtsausdruck des Kindes nicht viel anzufangen wusste, darf nicht verwundern. Ist doch die Darstellung des Kindes selbst damals ein kaum erst bewältigtes Problem gewesen,

[1]) In dieser Hinsicht von frappanter Analogie die schon genannte Brügger Statue (s. Tfl. VIII), jetzt im germanischen Museum, gerade im Physiognomischen beinahe eine wörtliche Replik. [2]) Ich erinnere an den prächtigen Christoph des PATENIR-Bildes im Escurial (Tfl. XII im Wiener Jahrb. XXXIV, 4 p. 119), den ich mit seinem hartknochigen rassigen Makkabäerkopf gleich dem Christoph der Sammlung Chiaramonte-Bordonaro zu Palermo (Dülberg, Frühholländer Tfl. XVIII) für eine MASSYS'sche Figurenkomposition halte.

d. h. wir haben es zu Beginn des 15. Jahrhunderts wenigstens durchgängig mit einem regelrechten Kinderkopf und Kinderkörper zu tun, nicht etwa wie noch im 13. Jahrhundert mit einem verkleinerten Erwachsenen, einem Menschlein mit virilen Zügen. Es handelt sich hier übrigens um ein Indizium von zeitloser Geltung für die Kunstentwicklung eines jeden Volkes. Auch in der griechischen Kunst lassen sich derartige Wandlungen nachweisen [1]). Dass man sich in unserem Fall aber durchaus bewusst war, nicht ein Kind, sondern eben die auf Kindesgrösse reduzierte Gestalt eines Mannes zu geben, beweisen schlagend rheinische Fresken in Niedermending (Tfl. II [a]), Bonn (s. S. 9) und Bacharach [2]), die zu den ältesten Christophdarstellungen auf deutschem Boden gehören: statt des uns geläufigen göttlichen Kindes trägt der hl. Riese einen Diminutiv-Christus mit Vollbart analog dem bekannten byzantinischen Erlösertyp. Doch das ist, wie gesagt, in der Zeit, in der die Graphik einsetzt, ein überwundener Standpunkt, selbst bei der zwerghaften Bildung von Nr. 6. Das stumme, nachdrückliche Blicken von Nr. 23 (Tfl. XVII), 24, 28 (Tfl. XIX), 66, 72, 74 (Tfl. XXVI), 84 u. a. dagegen ist zweifellos ein Erbstück früherer Zeiten, das auf seine Weise hier ikonographisch weiterlebt. Daneben finden wir noch ein Herniederschauen mit schmerzlich verzogener Miene (17) — vermutlich war gerade das Gegenteil beabsichtigt —, bei 93 (Tfl. XXX [a]) und 97 (Tfl. XXXII) einen demütig gesenkten Blick, mit dem sich bisweilen (63 [Tfl. XXV], 72, 80, 81 [Tfl. XXVII[a]], 87 [Tfl. XXIX[a]], 108 [Tfl. XXXVI[a]]) eine intim studierte sentimentale Neigung des Kopfes verbindet. Kaum irgendeiner der Künstler ist in dieser Hinsicht der Bedeutung des Augenblickes völlig gerecht geworden. Stecher wie SCHONGAUER und der HAUSBUCHMEISTER bemühen sich im Gegensatz zu der Übung früherer Jahrhunderte den ganzen Liebreiz, die ganze Holdseligkeit, wie sie gerade ihr Grabstichel in so besonderem Masse auf die Kupferplatte zu zaubern wusste, über ihr Christkindlein auszugiessen. Eine warme Welle zarter Sinnlichkeit ist über die starre Formelhaftigkeit der Gotik geströmt. Aber es ist noch durchaus gotisch-mystisch gedacht, wie hier menschliche Form und kindlicher Liebreiz zum Gefäss des Göttlichen gemacht ist. Ein feiner subtiler Anthropomorphismus spricht sich aus gegenüber jener naturfernen Welt, der noch jenes Kind von Nr. 6 entstammte. Vergleicht man das SCHONGAUER'sche Kind mit dem des HAUSBUCHMEISTERS, so wirkt es steif, hölzern, komponiert, seine Anmut erscheint leer und muss verblassen gegenüber der unnachahmlichen Natürlichkeit in Ausdruck und Bewegung beim HAUSBUCHMEISTER-Kind: sein Köpfchen ist der Weltkugel zugewendet, gesenkten Auges scheint es gleichsam in stiller Reflexion befangen — also auch in dieser Hinsicht beim HAUSBUCHMEISTER eine frappante Psychologie, die man im ganzen 15. Jahrhundert nirgends findet, und die das Bild der intellektuell-allegorischen Tendenz, das wir von diesem Stich bereits empfangen haben, um einen weiteren Zug bereichert.

4. Die Attribute des Kindes.

Während im 13. und 14. Jahrhundert neben der absolut symbolisch zu wertenden Weltkugel gern auch ein Buch, natürlich die Heilige Schrift bedeutend [3]), dem Kind in die Hand gegeben wurde, seltener die Erlöserfahne [4]), ein Spruchband [5]) oder gar eine Hostie [6]), wie Richter (l. c. p. 166) glaubt, indem er an einen späteren

[1]) Ich erinnere nur, in welcher Weise die um 400 v. Chr. von KEPHISODOT d. Aelt. gebildete Eirene-Gruppe sich von der Fassung verwandter Themen im 6. Jahrh. unterscheidet. [2]) Clemen, Roman. Monumentalmalerei p. 452/53, Fig. 325, Tflbd. Tfl. 29. [3]) Fresken in Bacharach (aufgeschlagen mit den Buchstaben A und O [s. oben]), Peterzell im Villinger Museum, St. Paul in Räzünz (Rahn, im: Anz. f. schweiz. A.-K. N. F. VII, 1906, p. 205, Fig. 129) und Feldbach-Schweiz (Rahn-Haffter, Mittelalterl. Arch.- u. Kunstd. d. K. Thurgau, Frauenf. 1899, p. 119/20, Fig. 63), Garmisch (s. S. 9), Maulbronn (s. S. 31) usw. [4]) Mittelzell auf Reichenau, s. S. 9. [5]) Kollegiatskirche in Biasca (s. S. 31), Rossura (Anz. f. schweiz. A.-K. 1887 V, 397, Tfl. XXV, 3), Zillis (Rahn, im: Anz. f. schweiz. A.-K. N. F. VIII, 1906, p. 202/3; Rahn, Gesch. d. b. K. p. 294, Mitt. d. a. G. Zürich XXI, p. 56) u. a. [6]) Engl. Miniatur im Cod. Lambeth. M. S. 209 (Burlington fine arts club. Kat. 1908, p. 43, Nr. 87, Tfl. 73 — s. Tfl. III) und Psalterium im Brit. Museum, Hs. 2 Axxii fol. 220 [b] bei de Gray-Birch and Jenner 1897, Tfl. III — im übrigen zwei schöne Beispiele für die Gestrecktheit und Beweglichkeit der anglonormannischen Rasse.

Punkt der Erzählung denkt, das Abendmahl durch den Herrn selbst, in der deutschen Version A. V. 1395[1]), hat vom 15. Jahrhundert an die Weltkugel den Vorrang. Wenn auch die Form vielfach von dem kaiserlichen Attribut, dem Reichsapfel, genommen ist, so gibt doch diese Bezeichnung — bei den Einzelbeschreibungen in dem Heitz'schen Serienwerk ist sie nur zu oft zu lesen — in unserem Zusammenhang einen schiefen Sinn. Auf all die verschiedenen Typen detailliert einzugehen, lohnt sich wirklich nicht; wichtig ist eine oft wiederkehrende Grundform: eine Weltkugel, deren aufgesetztes Kreuz nach oben so stark verlängert ist, dass es als Mast für ein lustig im Winde flatterndes Erlöserfähnchen dienen kann. Diese Kombination ist ohne Zweifel ursprünglich in den Niederlanden zu Hause, so dass wir an ihr den nicht allzu häufigen, für die Typenwanderung aber so wichtigen Fall haben, die Spuren besonderer Beeinflussung an einem sicheren ikonographischen Kriterium weithin verfolgen zu können. Dies komplizierte Motiv ist natürlich nicht von der Plastik, sondern von der Malerei in den Niederlanden ausgegangen[2]). Die sog. kleine Form: eine Weltkugel mit minimal vergrössertem Kreuz und abgebuckelten Enden, dagegen ist vorzugsweise in der niederländischen Plastik zu Hause[3]).

In der deutschen Graphik stossen wir auf diese kleine Formulierung bei Nr. 24 und den verwandten Blättern, auf die grosse dagegen bei Nr. 26, 28 (Tfl. XIX), 66, 72, 73, 80, 91, 94 (Tfl. XXXVI [b]), 97 (Tfl. XXXII) und 99 (Tfl. XXXIV) — die beiden letzten ohne Fähnchen. Davon hat Nr. 26 die Besonderheit, dass die Kreuzendigungen nicht gerade oder in Buckeln, sondern in Form der „französischen Lilien" auslaufen. Wichtig ist auch Nr. 94 (Tfl. XXXVI [b]), die Gegensinnkopie nach dem HAUSBUCHMEISTER von ISRAEL VAN MECKENEM, weil just dieses kombinierte Weltkugelmotiv die freihändige Zutat VAN MECKENEMS ist. Auf Nr. 99 (Tfl. XXXIV) hat die Weltkugel, vom Kind mit seinem linken Knie gegen die Schulter des Trägers gepresst, zum erstenmal jene übergrosse Dimension angenommen, die bereits an die Gestalt einer Wasserboje gemahnt, und weiter und weiter wachsend in den verschiedensten Spielarten bei den Niederländern des 16. Jahrhunderts vorkommt, aber auch bei dem schon zitierten Christoph der Elbinger Marienkirche. Wegen ihres symbolischen Charakters wird sie später uns noch näher beschäftigen. — Von der Aktion der Hände, dem Anfassen der Haarlocke und der Segensgeste war bereits oben (S. 28/29) die Rede.

5. Das Kostüm bei Kind und Riese.

Die Kostümfrage fällt beim deutschen Christophorus so sehr ins Gewicht, dass sie innerhalb des Themas zu den Hauptproblemen gezählt werden muss. Gerade das Gewand war es, das der Phantasie aller künstlerischen Kräfte, die sich einmal mit der Darstellung unseres Heiligen beschäftigt haben, durch das ganze Jahrhundert hindurch stets neue Nahrung gab, zumal von dem Zeitpunkt an, wo die Gewandung als wesentlicher Teil des künstlerischen Ausdrucks zu selbständiger Wirkung emporgesteigert wird.

Man kann die Gewandfrage von verschiedenen Gesichtspunkten aus behandeln. Die rein künstlerischen Seiten des Problems, wie das Motiv des zum Flattern gebrachten Mantels und seine tiefere Bedeutung für die Komposition, das Einspinnen bewegter Gewandmassen in die Fläche, ihr Dienstbarmachen dem Gesetz der Flächenfüllung usw. wollen wir einstweilen zurückstellen, um durch Skizzierung der wichtigsten Gewandtypen der Kostümfrage

[1]) Meiner Ansicht nach handelt es sich wohl doch nur um die Abbreviatur einer Weltkugel. [2]) Beispiele: die VAN EYCK-Zeichnung in Paris (Tfl. V [a]), das Fresko der St. Janskerk in Gorichem (v. Henkelum, l. c. Tfl. II), das der Martinskirche in Zaltbommel (v. Henkelum, l. c. Tfl. III), das Bildchen der Memling-Schule in Dresden, der Christoph des ebenfalls schon genannten Antwerpener Triptychons, getauft auf den Nachfolger des GEERTGEN TOT SINT JANS, der angebliche JAN MOSTAERT, der ehem. Sammlg. Oppholzer (s. S. 20) u. a. m. [3]) Beispiele: Holzgruppe aus Brügge im Germanischen Museum (s. Tfl. VIII), die ebenfalls schon genannten Gruppen in Amsterdam und Utrecht, der grosse Christoph des Kölner Domes (Boisserée, Gesch. u. Beschreibg. d. Domes v. K. 2. Ausg. p. 56, 77/80) und schliesslich auch der des NICOLAUS VAN LEYDEN, in der Wiener Burgkapelle (Vöge, in: Zeitschr. f. b. K. N. F. XXIV, 5, p. 99 m. Abb.), — in der Malerei bezeichnenderweise nur auf dem in Grisaille gemalten Altarflügel des JOST VAN CLEVE in München (Kat. d. alt. Pinakothek Nr. 56).

zunächst lediglich ikonographisch beizukommen. Der Themata gibt es ungezählte, die sich mit diesem Stoff finden und abwandeln lassen, ja man könnte nahezu eine ganze Draperiegeschichte aus der Christophdarstellung herauspressen, wenn man sie durch alle Zeiten verfolgte.

Beim Kinde zunächst erfreut sich im 15. Jahrhundert besonderer Beliebtheit ein hemdartiger, lang herabfallender Kittel (1, 4, 5, 6, 7 [Tfl. XI a], 8, 12, 13 [Tfl. XI b/c], 15 [Tfl. XXI b], 22, 25, 55 [Tfl. XXIII], 69, 78 [Tfl. XXXV c], 86 [Tfl. XXVIII], 88, 90, 91, 94 [Tfl. XXXVI b], 95 [Tfl. XXX b], 99 [Tfl. XXXIV], 108 [Tfl. XXXVI a]). Ein Lieblingsmotiv der deutschen spätgotischen Plastik ist der nackte Kinderkörper, auf dessen Schulter höchstens ein mit einer Agraffe gehaltenes Mäntelchen lustig im Winde flattert, als sprechender Kontrast zu dem reich gewandeten Riesen [1]). Im Holzschnitt finden wir dieses Motiv sowohl zu Beginn wie zu Ende des Jahrhunderts (2 [Tfl. IX], 54 [Tfl. XXII], 57, 58). Bei Nr. 3 (Tfl. X) scheint das Kind ohne jegliche Bekleidung zu sein; ganz bestimmt lässt es sich allerdings nicht sagen, da der einzige Abdruck in Nürnberg gerade an dieser Partie einen Defekt aufweist. Ganz selten ist der enganliegende Kittel, der wie auf dem Stich des MEISTERS „E.S." (81, Tfl. XXVII a) die Körperform durchtreten lässt, oder der am Hals geknüpfte Kittel mit schmalem Umliegkragen (Stich des MEISTERS „M.Z." Nr. 109 und seine Holzschnittkopie Nr. 60, Tfl. XXXVII a/b), um so häufiger dagegen etwa vom Ende der 30er Jahre an ein mittellanger Kittel mit einem besonderen Mäntelchen darüber, das selbst von JAN VAN EYCK (die mehrfach zitierte Silberstiftzeichnung, Abb. Tfl. V a), dem oberdeutschen Meister der Lichtensteingalerie und ungezählten anderen als dankbares Motiv aufgegriffen wurde, um in jenen knittrigen vieläugigen Faltenhäufungen zu schwelgen, bei welchen es sich „um ein Laufenlassen ornamentaler Launen handelt, die aber durchaus ernst zu nehmen sind, da besondere Stimmungen erweckt werden sollen" [2]). Von der grossen Reihe der hier einschlägigen Darstellungen: Nr. 10 (Tfl. XII), 11 (Tfl. XIII), 16, 18/21 (Tfl. XIV/XVI), 26/28 (Tfl. XVIII/XIX), 37, 38, 55/57 (Tfl. XXIII/XXIV), 61, 63 (Tfl. XXV), 64, 66, 68 (Tfl. XXIX b), 71, 74 (Tfl. XXVI), 80, 84, 87 (Tfl. XXIX a), 93 (Tfl. XXX a), 97 (Tfl. XXXII), 98 (Tfl. XXXIII), 100/106 (Tfl. XXXV a), fallen besonders auf Nr. 63, 68 und 87: der ziemlich stoffreiche Mantel ist hier zu einer hohen spitzkegelig verlaufenden Muschel aufgetrieben (s. hierüber S. 23), gegenüber der runden Muschelform von Nr. 18/21 (Tfl. XIV/XVI), 56 (Tfl. XXIV), 74, 80, die gleich einer breiten Scheibe hart und unbeweglich hinter dem Kopf des Kindes steht. Solch formenreiche Faltennester, die zunächst nur dazu bestimmt scheinen, das Auge zu beschäftigen, sind keineswegs an die Formensprache der Graphik gebunden: der Christoph auf dem schon zitierten verbrannten MEMLING-Triptychon der ehemal. Sammlg. Kaufmann zeigt eine verwandte Bildung, ebenso der ungenannte Holländer um 1460 im Amsterdamer Rijksmuseum (Bruckmann phot. Nr. 44). Vor allem hat ja KONRAD WITZ das knittrige Bauschen solcher in Wirklichkeit ganz unmöglichen Stofffülle geliebt; seinen Christoph in Basel darf man allerdings an dieser Stelle nicht nennen. Besonders hart und heftig ist diese Aufwärtsbewegung bei Nr. 18/21 (Tfl. XIV/XVI), zumal bei der letzten Darstellung, wo noch das Konstruierte einer absolut symmetrischen Anordnung der Quetschfalten dazu kommt. Letzteres Motiv scheint in der Reliefplastik zu Hause zu sein, wie ein polychromes Holzrelief im Besitz von S. Lämmle-München zeigt, oder trefflicher vielleicht noch, besonders was die symmetrische Quetschfaltenanlage betrifft, ein oberdeutsches getöntes Birnholzrelief der Sammlg. Gay, jetzt im Museum zu Troppau [3]); obwohl angeblich nicht unwesentlich jünger (Anf. d. 16. Jh.), steht es in dieser Hinsicht doch im Grossen und Ganzen mit unserem Holzschnitt auf der gleichen Stilstufe. Bei Nr. 56 (Tfl. XXIV) und 74 (Tfl. XXVI) ist das Jähe und Stossartige vermieden, dafür das Faltengeknister zu einer schier unerträglichen

[1]) Beispiele: der Christoph des Bopfinger-Altares (Haack, Fr. Herlin. Strassbg. 1900, p. 33 ff., Schütte, Der schwäb. Schnitzaltar. Strassbg. 1907, p. 192/93), das Holzrelief in Kippenheimweiler, der berühmte Käfermarkter Christoph (Oberchristl, Der got. Flügelaltar zu Käfermarkt O.-Ö. Linz 1904, p. 35 ff. m. Tfl.), die Gruppe in der Art des MARTIN GRASSER im Nationalmuseum zu München, die HANS LEINBERGER verwandte Kolossalstatue in der Münchner Frauenkirche (s. meinen Aufsatz im Kalender schwäb.-bayer. Kunst 1920, m. Abb.) u. a. m. [2]) Woelfflin in s. „Dürerbuch", 2. Aufl. p. 22. [3]) Cicerone II, 1910, H. 18, p. 608 ff., Abb. 8.

und kaum mehr überbietbaren Unnatur gesteigert. Einen nicht bewegten Mantel hat von dieser Serie allein Nr. 26. Mitunter ist der Kittel auch gegürtet wie bei Nr. 27 (Tfl. XVIII), während Nr. 14 (Tfl. XXI c), 23 (Tfl. XVII), 24, 65 ein um den Hals und unten am Rand eingesäumtes Kleidchen bringen von der Art, wie es auch AELBRECHT BOUTS für seinen schon genannten Christoph in Modena gewählt hat.

Komplizierter ist die Kostümfrage beim Riesen. In ganz anderem Masse bietet sich bei ihm die Möglichkeit, in aparten, dem Zeitgeschmack huldigenden Stoffdraperien zu glänzen. Wenn auch mitunter die Ähnlichkeit der einzelnen Gewandungen noch so gross erscheint, im Prinzip ist das Thema doch stets neu gegriffen, so dass wir gleich für den Anfang eine Fülle von Formvarianten in die Hand bekommen.

Als Ausgangspunkt wählen wir wohl am besten die beiden frühen Formschnitte Nr. 3 (Tfl. X) und 5. Die thematische Erfindung des Gewandes von Nr. 3 (Tfl. X) ist nichts weniger als interessant. Ohne dass die Körperformen besonders betont würden, schmiegt sich der Mantel eng an die Gestalt an. Er wird durch dieses Sackartige zu einer Einheit konserviert, — grundverkehrt, dies etwa nur als handwerkliche Befangenheit auszulegen, es ist ein echter Nachklang des Hochgotischen. Bei Nr. 5 ganz ähnliche weiche, fliessende Gewandformen mit dem sanften Gleiten durchlaufender Faltenzüge. Die Mantelzipfel fallen nieder oder sind im Arm hochgenommen, ohne dass ein Luftzug sein Spiel damit treibt. Macht auch bei Nr. 3 (Tfl. X) das kleine über die Schulter gelegte Mantelende den schüchternen Versuch auszuschlagen, so ist dadurch die Silhouette noch keineswegs beunruhigt, — deshalb hat diese Art der Gewandbehandlung auch so etwas Innerliches, Tiefes, so etwas von verhaltener Kraft an sich, charakteristische Ausdruckswerte des Zeitstiles, um die sich die späteren Zeichner mit ihren effektvollen Mantelbauschen nicht mehr kümmern. Auch Nr. 6 weiss noch nichts von einem flatternden Mantel; obwohl alle drei Formschnitte derselben ältesten Gruppe aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts angehören, kann man sich aber doch wohl kaum einen grösseren Kontrast denken. Der Grund liegt darin: Nr. 3 (Tfl. X) und 5 knüpfen an Vergangenes, an bereits überlebte hochgotische Formulierungen an, Nr. 6 dagegen ist ganz ein Kind seiner Zeit. Aus Analogien der Tafelmalerei sind ja jene förmlichen Gebäude von übereinander sich türmenden Faltenbergen und Faltenschluchten bekannt, jener Formenurwald, aus dem Kopf, Hände und Füsse irgendwo auftauchen ohne allzuviel Rücksicht auf die Organik des Körpers, so dass in diesem komplizierten Hin und Her von Windungen und Wendungen der eigentliche Träger der künstlerischen Vorstellung, die menschliche Figur in ihrer Gesamterscheinung, mitunter recht schlecht wegkommt. Für so geartete Konfigurationen ist Nr. 6 ein glänzender Vertreter. Die Röhrengebilde mit ihren vielen Häufungen haben immer noch ornamentale Gebundenheit, geben aber dem Gewand nach aussen hin bereits physische Schwere im Gegensatz zu Nr. 3 (Tfl. X) und 5, wo dieses lediglich als schwingende Kurve der Bewegung des Körpers nachgeht. Auch der Entdeckung der plastischen Form ist man bei Nr. 6 ein Erkleckliches näher gekommen. Schon allein deshalb müssen die beiden vorigen Formschnitte stilistisch unbedingt älter gewertet werden. Im übrigen zielt bei Nr. 6 die Fülle der keineswegs ausdruckslosen Drapierung — das für das Formenganze so wichtige Gegeneinanderstellen der Richtungen ist geschickt verwertet — lediglich auf den Eindruck grösserer Monumentalität hin; die Ambition auf stoffliche Illusion ist dem Formschneider noch fremd.

Als wichtigstes Bekleidungsstück des Heiligen haben wir also bisher einen noch etwas indifferenten Mantel kennen gelernt, der in möglichst kunstvollen Umschlingungen den Körper des Riesen einzuhüllen hat. Bei Nr. 6 tritt als neu im Arrangement hinzu eine Schulterknüpfung mit drei Knopfstellen [1]) und enge, manschettenartig ausgehende Ärmel zu einem Untergewand gehörend, von dem man infolge der Faltenberge noch keine rechte Vorstellung bekommt. Beides ist ungewöhnlich. Als Normaltypus der ersten Zeit darf der ganz um den Körper geschlungene togaartige Mantel von Nr. 1 gelten, dessen einer Zipfel zum Flattern gebracht ist, ohne dass vom Untergewand etwas sichtbar würde. Bei Nr. 2 (Tfl. IX) dagegen sehen wir dieses faltige Untergewand in der ganzen Brustbreite.

[1]) Der eine Christoph im „Braunschweiger Skizzenbuch" weist die gleiche Anordnung auf.

Auch hier eine monumentale Drapierung entsprechend dem Habitus der ganzen Darstellung. Die pathetische Eleganz der Linien, speziell im Mantelumhang, ist typisch für diese Kategorie von Darstellungen. Dabei bietet die Ableitung der einzelnen Faltenzüge aus dem Ganzen ein so ideales Schauspiel, dass es nur in musikalischen Harmonien seine Analogie finden kann. Das hindert nicht, dass es gerade bei Nr. 2 (Tfl. IX) und 6 den Anschein gewinnt, als hätte der Zeichner in der Faltengebung sein Vorbild nicht immer ganz verstanden. Bei einer stilistischen Beurteilung von Faltenzügen ist es nämlich keineswegs damit getan generell zu konstatieren, es seien Falten von dem und jenem Habitus, röhrenartig ondulierend in den Säumen, mit grossen weichen Schwüngen in den äusseren Randlinien, wobei die sog. Ösenformen ein entscheidendes Wort zu reden haben; man muss vielmehr erkennen, wie die Leute von damals gesehen haben, damit man sich die einzelne Formandeutung ganz von selbst in die plastische Realität rückversetzen kann. Hat man sich so in den mechanischen, vom Holzschneider vorgenommenen Übertragungsvorgang einvisiert, so wird ohne Weiteres offenbar, dass z. B. bei Nr. 2 (Tfl. IX) in dem aufgehobenen Arm Faltenzüge vorkommen, die ein Rückübersetzen ins Plastische nicht mehr zulassen. Diese Konstatierung soll deshalb hier eingeschaltet sein, weil Friedländer[1]), zur Frage des Dualismus von Zeichner und Formschneider das Wort nehmend, Nutzen wie Berechtigung solcher Feststellungen ziemlich brüsk negiert. Ich bin anderer Ansicht: gerade hier geben sich einer vorsichtig abwägenden Analyse nicht zu unterschätzende Vorteile für die stilistische Erkenntnis an die Hand. Doch dies nur nebenbei!

Bei Nr. 8 eine rockähnliche Form des Untergewandes. Die durch das Übereinander der beiden Kleidungsstücke sich ergebende Gegeneinanderstellung der Richtungen ist hier noch mehr als bei Nr. 6 in ihrer kompositionstechnischen Bedeutung ausgemünzt, ebenso bei Nr. 11 (Tfl. XIII), wo lange Stulpenärmel und als besonderes wichtiges Novum unterm Knie hochgestülpte Beinlinge hinzukommen. Von dem quer um den Leib gewickelten Mantel schlägt ein Zipfel nach oben, der andere nach unten aus. Bei Nr. 8 überdies ein lang über den Arm herabhängendes Mantelende, Sinn fürs Dekorative bekundend; bei Nr. 10 (Tfl. XII) dieselbe Drapierung, die aber in ihrer widernatürlichen Schematisierung wie ein Faltenkatarakt aus Wellblech wirkt. Bei Nr. 21 (Tfl. XVI) ist der Stoffüberschuss des Mantels in gewichtigen Quetschfalten über der Rechten des Riesen geordnet, ähnlich wie auf dem Fresko in Cunot (Maine et Loire). Das Hochnehmen des einen Mantelzipfels im Arm (7 [Tfl. XI a], 10 [Tfl. XII], 16, 64) oder im Gürtel (6, 58, 59, 70, 74 [Tfl. XXVI] u. a.) wird als dankbares Motiv bald ziemlich allgemein, in der Graphik nicht minder als in Malerei und Plastik. Den um die Jahrhundertmitte in Mode kommenden Leibrock mit Faltenabsteppung zeigt Nr. 16, weich nach Art grober Wollstoffe fallend. Mit einem Gürtel versehen, nähert er sich auf Nr. 18/20 (Tfl. XIV/XV) der Form des burgundischen Schosswamses mit Borten- oder Pelzverbrämung. Bei Nr. 27 (Tfl. XVIII) ist der Pelzbesatz durch viele kurze, in der Mitte aussetzende Strichelchen schon ganz deutlich charakterisiert. Mehr und mehr macht sich nun auch im Holzschnitt die Stofflichkeit des Gewandes bemerkbar. Auf Nr. 54 (Tfl. XXII) ist die Einfassung der Leibrockborte gleich einem Messgewand mit grossen, allerdings kaum lesbaren Buchstaben verziert, ähnlich wie auf dem gemalten Christoph vom Kreuzigungsaltar der Jakobs-Kirche zu Lübeck[2]). Bei Nr. 22 — ein seltener Fall — ist auf den dekorativen Mantelumhang ganz verzichtet zu Gunsten der ungeschmälerten Wirkung des für den Frontaltyp besonders beliebten, in der Mitte knüpfbaren Leibrockes, der um die Hüfte in der Regel von einem verzierten Ledergurt zusammengehalten wird. Also auch in dieser Hinsicht zeigt sich Nr. 22 von den Niederlanden beeinflusst. Abgesehen davon, dass der als zuverlässig niederländisch erkannte Formschnitt Nr. 26 nahezu dasselbe Kostüm aufweist, vermeiden gerade die Niederländer jene starken Ausladungen, welche die Oberdeutschen so lieben — Ausnahmen wie die schon wiederholt zitierte VAN EYCK'sche Zeichnung (Tfl. V a) zugestanden —; gerade so wie hier werden von den BOUTS, MEMLING, PATENIR u. a. die Körpermassen gern zusammengehalten mit einfachen gestrafften, mitunter fast mathematischen Konturen. Weitere Beispiele für geknüpfte Leibröcke Nr. 55

[1]) Der Holzschnitt p. 13. [2]) jetzt im dortigen Museum.

(Tfl. XXIII), 57, 60 (Tfl. XXXVII [b]), 63 (Tfl. XXV), 72, 73, 81 (Tfl. XXVII [a]), 86 (Tfl. XXVIII), 87 (Tfl. XXIX [a]), 109 (Tfl. XXXVII [a]) u. a., wobei mitunter an den geknüpften Stellen das Tuch sich spannt, um in den Zwischenräumen Falten zu werfen, eine darstellerische Finesse, besonders charakteristisch für den niederländisch-niederrheinischen Kunstkreis, der solche Detailbeobachtung mit rührender Sachlichkeit und realistischem Raffinement zu geben weiss.

Kaum haben wir die älteste Gruppe verlassen, so macht sich gerade in den Faltenzügen des Mantels mehr und mehr der Drang nach Bewegung geltend. Die fliessende Kantilene im Faltenwurf wird abgelöst von der durch heftige Windstösse unruhig gemachten Silhouette; so zeigt auf Nr. 18/20 (Tfl. XIV/XV) der in einer Partie zu einem gefälligen Schnörkel in die Höhe geblähte Mantel bereits Ansätze zu jener muschelförmigen Bildung, die in zahllosen Varianten über das ganze Jahrhundert hinweg zu verfolgen ist bis zu DÜRERS grandioser Formulierung dieses Themas. So können wir z. B. die Prämissen zu den flatternden Gewändern von DÜRERS erstem Holzschnitt-Christoph von 1504 (113, Tfl. XXXVIII [a]) unschwer in der Gewandkonfiguration von Nr. 27 (Tfl. XVIII) erkennen; das mächtig im Bogen ausschlagende Mäntelchen des Kindes haben wir bereits oben hervorgehoben. Das Schauspiel bekommt aber erst dadurch seine Bedeutung, dass der Mantel des Riesen in einer zweiten Kurve, allerdings in etwas sanfterer Tonart, sekundiert. Man kann nicht sagen, dass sich der Zeichner gerade geschickt aus der Affäre zieht, ndem er das Monotone des Ausschlagens von zwei Mänteln übereinander in derselben Richtung dadurch kaschiert, dass die Kurvenenden aufeinander zugehen. Kein Geringerer als JAN VAN EYCK hat in seiner berühmten Silberstiftzeichnung (s. S. 20, Tfl. V [a]) diese Reduplikation des ausschlagenden Mantelmotives verwendet, nur mit dem Unterschied, dass er gerade den Parallelismus der Bewegung sucht, dem der Zeichner von Nr. 27 (Tfl. XVIII) ängstlich aus dem Wege geht. Gegen die weit her geholte Bewegung, gegen seinen genialen Schwung muss die Holzschnittkonfiguration hausbacken und kurzatmig wirken, nicht minder als die neuen Motivvarianten, die Nr. 28 (Tfl. XIX) und der Koberger-Holzschnitt Nr. 37 geben. Man fühlt zu sehr die Absicht durch. In diesem Zusammenhang mag gleich auch die dreimalige Wiederholung dieses Motives erwähnt sein, die dem VAN MECKENEM-Stich (93, Tfl. XXX[a]) etwas so Outriertes gibt. Mag er sich vielleicht noch eher mit der VAN EYCK'schen Formulierung messen können, der künstlerische Abstand bleibt doch immer noch zu empfindlich; denn alle Liebe, mit der diese knittrigen Faltenstauungen gezeichnet und gestochen sind, kann darüber nicht hinwegtäuschen, dass das Manierierte die künstlerische Gesinnung überwuchert. MEISTER „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]) — mit ihm sein Holzschnittkopist (60, Tfl. XXXVII [b]) — haben dann das Motiv in eine neue Form gegossen, die uns im 16. Jahrhundert bei dem Christoph des HANS BALDUNG GRIEN (138, Tfl. XLV) noch beschäftigen wird.

Die pompöse Mantelmuschel, die MEISTER „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]) kunstvoll aufgebaut hat, verdankt ihre Existenz rein dekorativen Rechnungen. Während bei DÜRER — es ist unbedingt notwendig, selbst auf die Gefahr einer kleinen Antizipation, die v o r DÜRER entstandenen Bildungen an dem DÜRER'schen Muster auf ihren inneren Gehalt und auf das Formale hin zu messen, zumal sich in keinem Fall so gut exemplifizieren lässt — die Muschel unmittelbar hinter Schulter und Achsel hervorwächst, geht bei Meister „E.S." der Mantel am Körper in sanft gleitendem Schnörkel nieder, nur der Stoffüberschuss, die „Schleppe" gleichsam, wird hoch in der Luft zu der bekannten vieläugigen Form auseinander getrieben. Von diesem einen äusseren Effekt lebt das ganze Blatt, von ihm empfängt es seine persönliche Note und von ihm ging endlich auch der Zauber aus, der den Zeitgenossen so besonders imponiert und sie immer wieder zu Nachahmungen reizte. (Vergl. die im Holzschnitt recht blechern wirkende Kopie auf Nr. 55, Tfl. XXIII.) Glänzt die Gewandmuschel des MEISTERS „E.S." dank der subtilen Kupferstichtechnik durch eine gewisse delikate Geschmeidigkeit, um so härter und schärfer erscheinen die Brüche und Blähungen bei den vorausgehenden Holzschnittformulierungen. Zudem wirken diese Falten, alles anders als plastisch gesehen, geradeso, als wären sie auf eine Platte gepresst. Ähnlich wie später im Barock hat man auch damals ein gewisses Bedürfnis nach grossen bauschigen Massen gehabt, nur dass in beiden Fällen die Gesinnung, die Art des Sehens, eine

so ganz andere ist: hier das reliefmässig Lineare, dort kubisches Erfassen und malerisches Sehen. Trotzdem hat man sich hier wie dort begeistert an der rauschenden Sprache der Faltenstösse. Für den Deutschen des 15. Jahrhunderts war sie jedenfalls das, was für das italienische Rinascimento das Studium des Menschen, die Anatomie, war. Sieht man etwas genauer zu, so wird man in ihr unschwer das Widerspiel zu dem krausen gotischen Maßwerk der modischen Architektur erkennen.

Ähnlich wie MEISTER „E.S." hat auch der MEISTER VON ZWOLLE (97, Tfl. XXXII; s. a. die Schrotblattkopie Nr. 80) den Mantel des Riesen zu einem Schaustück ersten Ranges benützt: über dem linken Unterschenkel mit einem ersten Faltenkatarakt beginnend, windet sich das Tuch unterm Knie durch, geht vom Oberschenkel in grosser Kurve zur Schulter, verschwindet dann hinter dem anmutigen Kind, um schliesslich in prächtigem Schwung gegen die obere Bildecke vorzustossen. Ungehemmt von rationellen Überlegungen ist es auch hier allein die Freude am Ornament, die den Grabstichel zu solchen Konfigurationen führt. Selbst Stecher wie MEISTER „F.V.B" (98, Tfl. XXXIII), von dem man schliesslich Naturalistischeres erwarten möchte, sind ihr verfallen. Auch er gibt unter enger Anlehnung an „E.S." der Mantelmuschel den Vorzug, anstatt sich auf das Lieblingsmotiv der niederländischen Maler, speziell der BOUTS [1]), einzulassen, das zudem so ausgezeichnet zu seiner Formulierung des Christoph-Frontaltypes gepasst hätte: nämlich den Stoffüberschuss des Mantels schleppenähnlich auf der Wasseroberfläche nachschleifen zu lassen — ein Motiv, das unmittelbar der Vorstellung unseres dritten Zentraltypes entsprungen ist, weil es besser als alles andere zur Tiefenspannung benützt werden kann.

Dass übrigens wie beim Kind auch der Mantel des Riesen vorn am Hals mit einer Agraffe oder Vorsteknadel zusammengehalten wird, zeigen Nr. 27 (Tfl. XVIII), 28 (Tfl. XIX), 63 (Tfl. XXV), 80, 86 (Tfl. XXVIII), 95 (Tfl. XXX [b]), 107 u. a. m.[2]). Bei Nr. 58 erfüllt eine gebundene Schleife den Zweck der Agraffe [3]), während bei Nr. 74 (Tfl. XXVI) der Mantel am Hals mit zwei Knöpfen geschlossen ist.

Als Ersatz für flatternde Mäntel, die bei der statuarischen Auffassung der gestellten Nothelfergruppe nur genierlich wären, begegnet uns bei Nr. 47 und 48 erstmalig der über den Knieen trichterförmig sich wölbende Mantel, ein zweifellos der Formensprache der zeitgenössischen Plastik entnommenes Motiv, wie besonders drastisch die Holzgruppe im Besitz von S. Lämmle-München zeigt. Gewissermassen als Erweiterung dieses Motives sind die beiden nicht uninteressanten Formulierungen von Nr. 72 und 73 anzusehen, wobei Nr. 72 nichts anderes ist als die Umkehrung von 73. Hier erscheint das höhlenförmig um die Gestalt sich wölbende Mantelinnere schwarz und die Aussenseite gepunzt, dort das Innere gepunzt und die mit Einfassungslinie versehene Aussenseite schwarz. Nicht minder ist Nr. 58 an der zeitgenössischen Holz-, speziell der Reliefplastik orientiert: auch hier beiderseits der Figur muschelförmige Ausbuchtungen; besonders aber ist der grosse „S"-förmige Schwung, in dem sich das eine Mantelende um den Oberschenkel des vorschreitenden Fusses legt, durchaus dem Formenschatz des Plastikers entlehnt — als Beispiel, wenn auch nicht 15. Jh. und nicht niederrheinisch wie dieser Holzschnitt, das Christophrelief vom Sippen-Altar des Lübecker Museums, ein Meisterwerk des CLAUS BERG [4]). Während bei Nr. 58 auch alle übrigen Faltenzüge, vor allem der im Gurt festgehaltene Zipfel des linken Mantelendes, sich gut ins Plastische rückübersetzen

[1]) Modena und München. [2]) Ein paar Beispiele in der Malerei: Flügelaltar aus Chur im Histor. Museum zu Basel: vermutlich ein Werk des CLAUS STRIEGEL (Weizinger, in: Festschr. d. Münch. Alt.-Ver. 1914, p. 116, Abb. 13, Burckhardt, Schule Schongauers. Basel 1888, p. 142), ein oberdeutscher Meister im Stift Schlägl (Blätter f. Gem.-K. V, H. 4/5, 1910, p. 82, m. Abb) — und in der Plastik: der frühe hochinteressante Torso der Sammlung Wolter-München, vermutlich ein Werk des HANS HAIDER (die Zuweisung stammt von Prof. Halm, der sich eingehender mit der Chiemgauplastik beschäftigt), die fränkische Statuette im Berliner Museum (Vöge Nr. 227), die Tiroler Plastik der ehem. Sammlg. Seitz (Aukt. Helbing 1912), die Gruppe über dem Portal der Dominikanerkirche in Bamberg, der schon genannte Tanner Christoph des MATH. KRENISS (s. S. 27) u. a. [3]) Vergl. den schon wiederholt genannten Christoph des A. BOUTS in Modena. [4]) s. Schaefer, im: preuss. Jhb. 1917, p. 112 ff.

lassen, begegnet dies bei Nr. 59 Schwierigkeiten, obwohl hinsichtlich der Draperie eine mindestens ebenso starke Beeinflussung durch den Stil der Reliefplastik vorliegt. Schuld daran sind lediglich die mangelhaften zeichnerischen Qualitäten des Holzschneiders.

Die Gilde der Metallschneider bevorzugt — ähnlich den Holzschneidern von Nr. 18/20 (Tfl. XIV, XV), 27 (Tfl. XVIII [s. S. 37]) — den kurzen burgundischen Schosswams mit modischem Schnitt, wie ihn eben in der zweiten Jahrhunderthälfte vornehme Leute trugen. Die technische Eigenart gestattet ihnen dabei, noch weit mehr als im Holzschnitt die Stofflichkeit einer Pelzverbrämung zum Ausdruck zu bringen (63, Tfl. XXV), oder die Gewandung durch das Punzenverfahren beliebig zu bemustern (64 ff.), so dass mitunter das Ansehen kostbarer Brokatstoffe erzielt wird, die um ihres äusseren Effektes willen in der spätgotischen Glasmalerei für Christophdarstellungen besonders beliebt waren [1]). Eine der kostümlich wichtigsten Formulierungen unter den Metallschnitten ist unstreitig Nr. 63 (Tfl. XXV) mit dem tiefsitzenden wunderlichen Gürtel und den Spiralornamenten darauf sowie mit über dem rechten Arm geordneten Falten des Schulterkragens, der in der Mitte von einer Spange gehalten wird, interessant gemacht vor allem durch den beabsichtigten Kontrast des ruhig herabfallenden, unbewegten Umhanges zu der heftigen Bewegung der bergartig hochgetriebenen Mantelmuschel des Kindes.

Die Antithese zu den Konfigurationen eines MEISTERS „E.S.“, „F.V.B.“, des ZWOLLE-MEISTERS u. a. finden wir bei SCHONGAUER und seinem Kreis (100 ff., Tfl. XXXV [a]). Der Gegensatz zu seinem Lehrer „E.S.“ ist recht lehrreich. Zwar spart auch SCHONGAUER nicht mit Stoff, aber für das grosse Schaustück der weit ausholenden Manteldraperie ist er nicht zu haben. Er sieht auf Würde, wenn er seinem Christoffel einen langen Mantel umtut. Alles erscheint beruhigt, geglättet — nur da und dort, halb versteckt, noch ein paar Kapriolen, die an gewisse Launen des spätgotischen Spieltriebes anklingen, ohne aber das Vornehme und Distinguierte des schlichten Faltenwurfes in seiner Wirkung zu schmälern.

Die Darstellung des MEISTERS „E.S.“ (81, Tfl. XXVII [a]) ist übrigens nicht bloss wegen ihrer Mantelmuschel kostümlich wichtig: durch sie wurde der seitlich geschlitzte und abgesteppte Lendner und ausserdem die umgestülpten, d. h. bis an die Waden aufgewicktelten, eng anliegenden Beinlinge erst so richtig in die Christoph-Ikonographie eingeführt — wenigstens was die Graphik anlangt. Vor allem bevorzugen die Kupferstecher die beiden Motive, wir begegnen den Beinlingen aber natürlich auch in den meisten von dem „E.S.“-Christoph so stark abhängigen Buchholzschnitt-Konfigurationen Nr. 29 ff. (s. Abb. Tfl. XX [a–d]), ferner bei Nr. 21 (Tfl. XVI), 55 (Tfl. XXIII), 56 (Tfl. XXIV), 94 (Tfl. XXXVI [a]), 107, 108 (Tfl. XXXVI [a]) u. a. m. — von den ungezählten Christoffels in Plastik und Malerei nach der Jahrhundertmitte ganz zu schweigen.

Von einem nicht unwichtigen Stück aus der Garderobe des Christophorus war bisher noch gar nicht die Rede: der Stirnbinde. Ursprung und Bedeutung derselben sind ikonographisch noch keineswegs ganz gesichert. Richter [2]) meint, das Motiv sei aus der Neigung entsprungen, dem Kind äusseren Halt zu geben. Diesem Argument gibt nun wohl eine gewisse Anzahl Darstellungen recht, allein es steht ihm doch der Umstand entgegen, dass auf der anderen Seite die Stirnbinde — übrigens vorzugsweise ein Motiv der Niederländer — auch auf solchen Christophbildern zu finden ist, wo das Kind gar keine Möglichkeit hat, sich mit seinem Händchen daran festzuhalten — ich erinnere nur an den riesigen Christoph des Genter-Altares, der lediglich als Anführer der hl. Pilgerschar figuriert, nicht als der obligate Christusträger. Das Festhalten ist also sicher nur die Folge einer intimeren Motivkombination, die im gewissen Sinn schon einen vorgeschritteneren Status repräsentiert, nicht aber die Entstehungsursache selbst. Vielleicht hängt das Motiv damit zusammen, dass die Stirnbinde, die im Altertum zur Tracht der Galeerensklaven und Lastträger gehörte, im späten Mittelalter vielfach von Schiffern und Ruderern als Abzeichen ihres Standes getragen

[1]) Vgl. die Glasscheibe des Schweizers HAENLE im histor. Museum zu Bern (Lehmann, in: Anz. f. schweiz. A.-K. N. F. XV. 1913, p. 110/11, Abb. 5.) [2]) l. c. p. 172.

wurde, als dessen Patron unser Heiliger auch figuriert. Das würde auch seinen Ausgangspunkt, die Niederlande, das Land der Seefahrer, einigermassen erklären. Ich kann mir wenigstens schwerlich vorstellen, dass ein anderes Moment als eben das des Zeitkostüms massgebend gewesen ist, da das Mittelalter niemals in Kostümfragen sich mit historischen Bedenklichkeiten in unserm modernen Sinn belastet hat.

In der Graphik begegnet die Stirnbinde erstmalig auf dem Grazer Formschnitt (11, Tfl. XIII): ein einfaches, um das Lockenhaupt geschlungenes Band, einmal geknüpft, die beiden freiliegenden Enden weit ausschlagend. Dieses Ausnützen zu dekorativen Rechnungen macht sich in gesteigertem Masse geltend bei Nr. 18/21 (Tfl. XIV/XVI), 61, 63 (Tfl. XXV), 99 (Tfl. XXXIV); hier fällt zudem die stärker auftragende gedrehte Form der Niederländer[1]) auf. Die unruhig bewegten Enden, die das im 13. Jahrhundert noch ganz undenkbare Motiv — damals hat man dem Christoph ein Diadem oder eine Krone aufgesetzt[2]) — interessant machen wollen, sind übrigens fast nur in der Graphik des 15. Jahrhunderts zu finden; eine Ausnahme bildet der Christoph des gotischen Flügelaltars der Schlosskirche in Rappottenstein (Bez. Zwettl[3]). Im allgemeinen liebt die Malerei[4]) den einfachen Stirnwulst, wie ihn Nr. 22 und besonders schön Nr. 98 (Tfl. XXXIII) zeigt, dem Riesen aufs Haupt gedrückt, als wäre er Christus und die Stirnbinde die Dornenkrone. Auf Nr. 26, 56 (Tfl. XXIV), 61 ist ein veritabler wulstiger Turban daraus geworden, der speziell auf dem niederländischen Holzschnitt Nr. 26 in Verbindung mit den Fangschnüren nicht unwesentlich dazu beiträgt, den exotisch-orientalischen Charakter dieser Darstellung zu erhöhen. Apart ist der Turban mit Stirnklappe, den ISRAEL VAN MECKENEM (95, Tfl. XXX[b]) dem lockenhäuptigen Riesen tief in die Stirne drückt. Abgesehen von der bereits zitierten Lippmann'schen Eichenholzgruppe im Germanischen Museum (Tfl. VIII), dem Fresko in der Stiftskirche zum hl. Mauritius in Ehingen[5]) und dem in Wilsnack[6]) kenne ich ausserhalb der Graphik keine Analogien. Ganz singulär ist die flache modische Tellermütze, die der HAUSBUCHMEISTER dem einen seiner beiden Christoffels aufs Haupt gestülpt hat (107).

Die Gürteltasche: In den Acta SS. ist über diese „mantica" zu lesen, sie wäre vermutlich eine Erfindung der protestantischen „novatores", in deren allegorischen Auslegungen allein sie zu finden sei — eine absurde Behauptung, die von geringem historischen Überblick zeugt, da die Tasche bereits von Mitte des 15. Jahrhunderts an auf bildlichen Darstellungen nachweisbar ist. Richter[7]) nennt sie „eines der rätselhaftesten Stücke in der Ikonographie unseres Heiligen" und lässt sie „in der lebhaften Anschauung seines selbsthäuslichen primitiven Daseins wurzeln". Nun, so rätselhaft ist die Sache mit der Gürteltasche doch nicht. Es lässt sich leicht eine bessere Motivierung finden als die einem flauen Meinen entsprungene Phrase Richters, sobald man nicht von der Legende ausgeht, sondern von der Darstellung, d. h. wenn man z. B. wie bei der Stirnbinde auch in diesem Attribut lediglich eine Angelegenheit des Zeitkostüms, eine Modefrage sieht. Um die Jahrhundertmitte herum scheint die breite, mit Troddeln besetzte Gürteltasche, wie sie gerade für die Christophdarstellungen beliebt wurde, allgemein in Mode gekommen zu sein, und da bekanntlich das Zeitkostüm auch vor den ehrwürdigen Gestalten der Heiligenlegende nicht Halt gemacht hat — der Christoph des 16. Jh. vom Hochaltar der Pfarrkirche in Wittstock, ein Prachtstück aus der Schule des CLAUS BERG, mit seinem extravaganten Lands-

[1]) Vgl. hiezu wieder den schon genannten QUENTIN MASSYS in Antwerpen (Tfl. VII) sowie den MEMLING in Chatsworth und den in der ehem. Sammlg. Kaufmann (s. S. 20 Anm. 3). [2]) Fresko in Limburg a. d. Lahn [Diözesanmuseum] (s. Clemen, Roman. Monumentalmalerei p. 519), S. Maria di Torello (Mitt. d. schweiz. ant. Ges. XXI, 1), Biasca, Collegiats-Kirche [ebenda], Rossura (Anz. f. schweiz. Alt.-K. 1887, 1). [3]) Österr. Kunsttopographie VIII: Zwettl. 1911, Fig. 256, p. 288. [4]) PACHER-Altar in St. Wolfgang (bereits zitiert), Tafelbild des HEINRICH BIEHLER im Berner Kunstmuseum (Burckhardt, Schule Martin Schongauers p. 59/60) das des BERNHARD STRIEGEL der Sammlg. Le-Roy-Paris (Les Arts 1902, Nr. 10, Abb., Weizinger, in: Festschr. d. Münchn. Alt.-Ver. 1914, p. 119, Abb. 14), Flügel des Georgs-Altares zu Oberstadion in Württemberg (Kunstdenkm. v. Württbg.: Donaukreis I. 1914, p. 629, Tfl. XIII), der Christoph des „MEISTERS DER VERHERRLICHUNG MARIAE" im Walraff-Richartz-Museum zu Köln u. a. m. [5]) Sieber, Die Wallfahrt im Weggental. Rottenbg. 1917, p. 70, Abb. 52. [6]) Kunstdenkmäler v. Brandenburg I, 1: Westpriegnitz 1909, p. 327 ff., Abb. 315. [7]) l. c. p. 178.

knechtkostüm schiesst den Vogel ab —, war es nur natürlich, dass zugleich mit dem verbrämten Leibrock und dem Gürtel auch die Tasche der Garderobe unseres Heiligen einverleibt wurde (18/22 [Tfl. XIV/XVI], 27 [Tfl. XVIII], 47, 48, 59, 93 [Tfl. XXX [a]], 107 u. a. m.). Zunächst hat man sie ihm eben umgehängt, ohne sich dabei Besonderes zu denken. Eine bestimmte Bedeutung, einen tieferen Zusammenhang zwischen Legende und Kostümrequisit hat man erst allmählich konstruiert. Man liess sie als Geldkatze gelten für den Obolus, den dem Heiligen sein Fährdienst einbrachte (etwa wie auf Nr. 21 [Tfl. XVI]), oder was später immer allgemeiner wurde, als Provianttasche. Dieses Motiv knüpft an eine spätere Ausschmückung und Erweiterung der Legende an, die Christophorus wegen seiner leiblichen Grösse zu einer Art Vielfrass gemacht hat [1]). In der Graphik des 15. Jahrhunderts freilich ist die Tasche meist nur Schmuckstück, wie auf Nr. 18/20. Bei MEISTER „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]) und beim HAUSBUCHMEISTER (107) lässt höchstens der gespannte Zustand der Tasche den Inhalt ahnen, der dann bei Nr. 59 in Gestalt eines Brotweckens daraus hervorguckt. Die allegorischen Formulierungen des 16. Jahrhunderts sind in dieser Hinsicht dann noch viel weiter gegangen, ihren Höhepunkt in einer Zeichnung von 1601 im Germanischen Museum findend [2]), wo die Zweige des mächtigen Baumes, der Christoph als Stütze dient, mit einer schlaraffenlandhaften Fülle von gebratenen Gänsen und Hühnern, von Kuchen, Würsten, gefüllten Trinkgefässen u. a. behangen ist. Auch diese Fassung ist unschwer zu erklären: zu seinen vielen anderen Funktionen hat man um diese Zeit unsern Christoph auch noch mit dem Patronat für Hungersnot betraut [3]). Die Anfänge für derartige Hyperbeln sind unbedingt im ausgehenden 15. Jahrhundert zu suchen, wo sich die erste Freude am Genremässigen, am Detail, in Gestalt des Gürteltaschenmotives zu regen beginnt.

Der Korallengürtel auf Nr. 99 (Tfl. XXXIV) ist singulär, d. h. ein Produkt der skurrilen Phantasie des HIERONYMUS BOSCH, und brauch[t] uns deshalb ikonographisch nicht zu beschweren. Der kurze Dolch dagegen, den der HAUSBUCH-MEISTER (107) neben der Tasche dem Christoph noch an den Gürtel hängt, ist ein Requisit, das uns im 16. Jahrhundert öfters begegnen wird, so — um nur ein paar Beispiele zu nennen — auf dem schon genannten Christoph des „MEISTERS DER VERHERRLICHUNG MARIAE" im Kölner Museum, dem oben zitierten Bild in der Wittstocker Pfarrkirche, dem LUCAS CRANACH der ehem. Sammlg. Lippmann-Berlin [4]), einer Figurenscheibe von JAKOB STAECHELI in Ursenbach-Schweiz [5]), auf dem Altarflügel in Wippingen-Württbg. [6]) u. a., auf dem anon. schwäbischen Christophorus der Würzburger Universitätsgallerie [7]) sogar ein regelrechtes langes Ritterschwert, natürlich auch in der Graphik — einstweilen sei nur der erste DÜRER-Christoph (113, Tfl. XXXVIII [a]) genannt.

D. DAS BAUMSTAMM-MOTIV (DAS BAUMWUNDER) IN VERBINDUNG MIT DER AKTION DER HÄNDE DES RIESEN.

Fraglos ist bei jeder Formulierung des Christophthemas von besonderer Bedeutung, in welcher Weise dem Heiligen Baumstamm oder Stab in die Hand gedrückt ist. Die Aktion der Hände des Riesen ist durch dieses Motiv bedingt, ja, wie bereits der Formschnitt Nr. 6 uns bewiesen hat, die Handhabung dieses als Stütze gedachten ständigen Attributes wirkt bestimmend für die ganze Haltung des Körpers, ist mit das Integrierende bei der Gesamtkomposition. Ausserdem besitzt der Künstler neben der komplizierten Lagerung des Kindes im Baumstamm ein weiteres wichtiges

[1]) So ist in „Sant Christoffs gepurt vnd leben" Landshut 1520, p. 38/39 (Weller 1347, Muther 1701) zu lesen von den Nöten des Einsiedlers, als er ihm „ein äscher zelttn" als Atzung gebracht: „Het diser man gar bald verzert Was mir got ein monet bescherdt" „Ir müest vil fasten nit sein frässig" mahnt er ihn unter Berufung auf Gott, wovon aber Offerus zunächst nichts wissen will, bis sich Gott des Einsiedlers erbarmt und beim nächsten Backen ein Brotwunder geschehen lässt. — Dass jemand, der so reichlichen Appetit zu entwickeln pflegt, sich tüchtig mit Proviant versieht, wenn er tagelang fort ist auf strapazieusen Fährmannsdiensten, war da nur natürlich. [2]) Veröffentl. in: „Der Bayrische Kalender 1918", hrsg. v. Bayer. Landesverein f. Heimatschutz. [3]) s. Richter l. c. p. 216. [4]) Kat. Nr. 27, Tfl. VI. [5]) Anz. f. schweiz. A.-K. N. F. XVI, 1914, p. 149, Tfl. XXII [b]. [6]) Kunstd. v. Württbg.: Donaukreis I, 1914, p. 452/53, Tfl. X, Schütte, Schwäb. Schnitzaltar p. 156. [7]) F. Knapp, in: Münchn. Jb. d. b. K. 1913, II p. 112 ff., Abb. 18.

Ausdrucksmittel, die Impression der Gefahr vorzutäuschen, in der der Heilige schwebt, und die auf andere Weise darzustellen (s. S. 27 und 48) dieser noch so idealen Zeit seine besonderen Schwierigkeiten bereitet. Seinem Temperament, seiner Schilderungsgabe tut sich Gelegenheit auf, in dynamischen Schattierungen zu glänzen. Trotzdem bleibt es erstaunlich, wie viele, mitunter sogar die besten Zeichner, selbst in dem stürmischen Finale des Jahrhunderts, keinen rechten Sinn dafür zu haben scheinen, welche Potenzen aus diesem dankbaren Motiv auszuschöpfen sind. Zweifellos darf man das im allgemeinen noch als Nachwehen des 13. und 14. Jahrhunderts nehmen, wo der Heilige den idealisierten Baum oder Palmzweig wie ein Szepter zu halten pflegte [1]); auf den frühen Miniaturen des englischen Lambeth-MS. 209 (s. S. 33 Anm. 6, Abb. Tfl. III) und der Leidener Maerlant-Hs. (s. S. 11, Anm. 1) ist aus dem Baumstamm sogar ein Ruder geworden. Dies hier nur nebenbei!

Nur zu oft dient auch in der Zeit des erwachenden Naturalismus der Stab noch nicht der Funktion des Stützens, also seinem ureigensten Zweck. Ganz mechanisch wird er von einer Hand gefasst, just so wie eben der nächstbeste Heilige sein Attribut zu halten hat. Bei Nr. 26 z. B., dem prachtvollen Niederländer in Berlin, trägt der Heilige die Diagonale seines Baumstammes so wie etwa ein Seiltänzer seine Balancierstange, nicht aber wie ein Riese einen als Stütze dienenden entwurzelten Baumstamm. Das verblüfft auf den ersten Blick; denn vom Lande des ersten Realismus glaubt man anderes erwarten zu müssen. Indes, wenn man heutzutage sagt: der Christoph oder dies wie jenes Motiv müsse so und so dargestellt werden, so bleibt immer zu bedenken, dass dies im Grunde eine Kritik ist, die wir selbst erst vom Anfang des 16. Jahrhunderts gelernt haben. Nur der lineare Stil hat diese Geste, wie sie auf Nr. 26 in der Handstellung des Riesen zum Ausdruck kommt; zudem entspricht das Gedämpfte, Niedergehaltene durchaus der allgemeinen Geziertheit der Form, in der sich die damals übliche Geschmackszuspitzung gefiel.

Sehr gern wird die Vertikale des Baumstammes als gut verwendbare Bild- und Kompositionskomponente zu tektonischen Bindungen benützt, so wie etwa beim Buxheimer Christoph (1), bewusster vielleicht noch bei dem nicht gering zu achtenden Formschnitt Nr. 7 (Tfl. XI[a]), bei dem sich der Bildgedanke in der sachgemässen Wiedergabe der Figurengruppe und vor allem in ihrer Isoliertheit erschöpft. Es ist ganz einzig, wie hier die wuchtige Vertikale des gedrungenen Stammes, im Wechselspiel der Astansätze überdies einen lebhaften Sinn für Rhythmus bekundend, nicht nur an das Gefühl der Tektonik appelliert, sondern wie der Baum dazu ausersehen ist, mit der isolierten Gruppe die in diesem Fall direkt heikle Aufgabe der Raumfüllung zu übernehmen, ähnlich wie unter veränderten Voraussetzungen gegen die Jahrhundertwende zu auf den Holzschnitten Nr. 53 und 60 (Tfl. XXXVIII [b]).

Es ist eine alte Tradition, mit der Baumdarstellung auch das Baumwunder zu vereinigen, eines von den sukzessiven Momenten der Legende, das sich erst nach dem Gang des Riesen durch das Wasser ereignet hat — und zwar liebt man es, die Baumkrone möglichst buschig zu gestalten (Beispiele: 3 [Tfl. X], 4, 6, 7 [Tfl. XI[a]], 10 [Tfl. XII], 11 [Tfl. XIII], 16, 17, 21 [Tfl. XVI], 27 [Tfl. XVIII], später auch noch 55 [Tfl. XXIII], 73), da man darin ein dankbares Objekt für tote Bildecken, für die damals so wichtige Frage der Raumfüllung erkannt hat. Sobald einmal dieses Moment in den Hintergrund des Interesses tritt (z. B. 22/26 [Tfl. XVII]), lichtet sich das Buschige und zugleich Plane der Baumkrone, um schliesslich unter dem Einfluss des Kupferstiches, der bei solchen Dingen von vornherein nicht mitgemacht hat, in ein einfaches dürres und kahles Geäst überzugehen, wie wir es im Holzschnitt ungefähr mit dem Einsetzen der Buchillustration (29/41, 53, 56 [Tfl. XXIV], 57 u. a. m.) finden. Es ist also nicht allein der Umstand, dass der fortschreitende Naturalismus gegen Ende des Jahrhunderts an sich an dieser Antizipation des Wunders Anstoss nahm, als vielmehr das veränderte Schönheitsgefühl überhaupt, das an diesem Umschwung zugunsten einer dürren geästelten Baumkrone mitgewirkt hat. „So darf man", sagt Woelfflin in seinem Dürerbuch [2]), „SCHONGAUERS kahle Bäume nicht anders deuten, denn als dekoratives Linienspiel, von derselben Empfindung eingegeben, die den Körper eckig und die Gewandfalten hartbrüchig haben wollte. Der entblätterte

[1]) Fresken in S. Maria di Torello und Biasca. [2]) II. Aufl. p. 19, Anm. 1.

Baum war eben schöner als der belaubte." Eine Art Kompromiss ist die Formulierung, die wir bei den Formschnitten Nr. 23/25 (Tfl. XVII) sowie beim SEBASTIAN-MEISTER (96, Tfl. XXXI) antreffen: auf den alten Astabschnitten des Stammes schiessen dünne Zweiglein mit frischen grünen Blättern auf, analog dem Vorgang an einem okulierten Baum. Diese unmittelbare Beobachtung nach der Natur wird nun dazu benützt, das Baumwunder der Legende gleichsam in „effigie" vor unseren Augen entstehen zu lassen — ein nicht uninteressantes Kriterium dafür, wie die Vorstellungswelt der damals noch so wunderschwangeren Zeit übernatürliche Dinge wie das grünende Stabwunder sich doch schon recht nüchtern und sachlich zurechtgelegt hat.

Für die Aktion der Hände des Riesen gibt es vier Grundformen: — die erste und wichtigste: Beide Hände sind damit beschäftigt, den Baumstamm über Kreuz zu fassen (Beispiele: 1, 3 [Tfl. X], 4, 5, 6, 8, 9, 10/16 [Tfl. XII/XIII], 18/21 [Tfl. XIV/XVI], 26/43 [Tfl. XVIII/XX], 45, 46 [Tfl. XXI[a]], 54/57 [Tfl. XXII/XXIV], 61, 63 [Tfl. XXV], 64, 66/68 [Tfl. XXIX [b]], 71/73, 75/79 [Tfl. XXXV [c]], 81 [Tfl. XXVII [a]], 84, 87 [Tfl. XXIX[a]], 90, 91, 93 [Tfl. XXX[a]], 94 [Tfl. XXXVI[b]] 96, [Tfl. XXXI], 98 [Tfl. XXXIII], 99 [Tfl. XXXIV], 107, 108 [Tfl. XXXVI [a]]), wobei der Nürnberger Formschnitt Nr. 3 (Tfl. X) und der Stich des HAUSBUCHMEISTERS (108, Tfl. XXXVI[a]) unter Überspringung der zahllosen Nuancen recht klar Anfang und Ende in der grossen Stufenleiter der dynamischen Entwicklung dieses mit Vorliebe verwendeten Motives kennzeichnen. Einen intimen Blick in die rein persönlichen künstlerischen Überlegungen dieses Meisters gewährt dabei das Motiv der mit dem faltigen Manteltuch umwickelten linken Hand des Riesen: das Abrutschen der Hand soll verhindert und ein müheloseres Anfassen des Baumstammes dadurch gewährleistet werden. Hierin zeigt sich unser Stecher so recht als der Mann des ersten Griffes, der weiss, wie selbstverständliche Natürlichkeit auszusehen hat. Ausser ihm hat sich denn auch innerhalb des 15. Jahrhunderts lediglich der Meister des Schlüsselfelder Christoph in St. Sebald zu Nürnberg[1]) an dies Motiv gewagt, in dem F. Wolter[2]) neuerdings die Hand des Augsburger Bildhauermeisters ULRICH WOFFHARTZHAUSER erkennen will. Im Anfang des 16. Jahrhunderts hat dann URS GRAF (160, Tfl. LII[c]) in wenig überzeugender Weise die HAUSBUCHMEISTER-Formulierung aufgegriffen. Die restlose Erschöpfung dieser Grundform treffen wir erst um 1520 auf dem Christoph der Sammlung Moosleitner in Strasswalchen[3]), einer hervorragenden, WOLF HUBER nahestehenden Arbeit der Donauschule. Auch die lokal beeinflusste Färbung der Pose tritt erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts schärfer hervor. Dafür, dass der Christoph der schönen Figurenscheibe Nr. 46 des Basler Museums auf seinen hellen Birkenstamm sich stützt, wie ein Wanderer auf seinen Bergstock, oder dass der Christoph des Tizianfreskos im Dogenpalast seinen Stab handhabt wie ein venezianischer Gondoliere sein Ruder, wüsste ich wenigstens im 15. Jahrhundert kein Analogon zu nennen.

Zweitens: Als Entlastung für die durch das Kind beschwerte Schulter wird der korrespondierende Arm in die Hüfte gestemmt, während die den Stamm fassende Hand zumeist hoch hinaufgreift. Dieses eine Kraftleistung betonende Motiv eignet sich besonders für statuarische Formulierungen wie Nr. 17, 22/25 (Tfl. XVII), 44, 53, 69 u. a., und hat auch schon bald in der Plastik Eingang gefunden[4]). Selbst DÜRER hat diesen Effekt für seinen zweiten Holzschnitt-Christoph von 1511 (114) für gut befunden.

Drittens: Der freie Arm des Riesen kann noch in anderer Weise zur Entlastung herangezogen werden: er greift hinauf um das Kind zu stützen, so wie etwa bei Nr. 2 (Tfl. IX). Freilich, solange die Gelenkfunktionen dem Zeichner noch zu schaffen machen, hat dies sein Missliches, was gerade hier bei der Rechten des Riesen deutlich wird, die mit ihren krallenartig verkrümmten Fingern — übrigens ein Charakteristikum des Holzschneiders — nach dem Baumstamm greift, wobei um der Verkürzung willen vom Handgelenk eine krampfhafte Drehung ausgeführt

[1]) Pückler-Limburg, Die Nürnbg. Bildniskunst. Strassbg. 1904, p. 157 ff., Hoffmann, Die Sebalduskirche p. 152. [2]) Jb. d. V. f. chr. K. IV, 1918, p. 7 ff., Abb. 5. [3]) Österr. Kunsttopogr. X: Salzburg, 1913, p. 180/81, Fig. 178. [4]) Unterfränkische Holzgruppe der Sammlg. Schnütgen (Kat.-Nr. 3), Augsburgische Wandstatue der ehem. Sammlg. Oertel-München (Kat.-Nr. 43 Tfl. 29), niederländische Rundplastik im Amsterdamer Museum (Vogelsang II, Nr. 27, Tfl. XXII).

wird, unwillkürlich an die Handhaltung eines Kontrabass spielenden Musikanten erinnernd. Dasselbe Motiv bei Nr. 47, 48, 58, 59, 60 (Tfl. XXXVII b), 65, 70, 74, (Tfl. XXVI), 109 (Tfl. XXXVII a); ausserhalb der Graphik mit Vorliebe in der Plastik, da es mehr als die anderen Motive das Vertikalprinzip der Freiplastik betont, wie es gerade auch jene Formschnitte sind, die wir als vorzugsweise von der Formensprache der Plastik beeinflusst angesprochen haben [1]). Eine etwas altertümliche Variante dieses Motives innerhalb der Graphik gibt Nr. 7 (Tfl. XI a), wo der Riese das Kind am Füsschen fasst [2]).

Die vierte Form, mitunter mit der dritten Form kombiniert, ist in der Graphik relativ selten: die frei bleibende Hand rafft den faltigen Mantel in die Höhe. Der MEISTER DER BERLINER PASSION (88) hat sich daran versucht; hauptsächlich macht aber die SCHONGAUER'sche Formulierung (100 bis 106, Tfl. XXXV a) Eindruck, weil der Vorgang mit jener delikat-graziösen und doch so lässigen Gebärde ausgeführt ist, die wir an diesem Stecher bewundern. Der ältere BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII), mit ihm ISRAEL VAN MECKENEM (95, Tfl. XXX b) hat bei diesem Motiv schon viel derber zugegriffen, weshalb der Übergang zu der energischen Raffung bei DÜRER (113, Tfl. XXXVIII a) von hier aus relativ leichter zu finden ist als von SCHONGAUER. Auch bei diesem Motiv dürfen wir zur Ergänzung vorzugsweise Beispiele aus der Plastik anziehen: der oben genannte Christoph vom Schlüsselfelder-Epitaph in der St. Sebaldkirche zu Nürnberg, die Gruppen in Stift Nonnberg-Salzburg [3]), in Těšovic-Böhmen [4]), in Heinsberg a. Rh.[5]), der Christoph in Rottweil (Lorenzkapelle) [6]), die fränkische Plastik der ehem. Sammlg. Lippmann-Berlin [7]), die Gruppe der Sammlg. Wolter-München, eine Arbeit des Chiemgauer „Meister STEFFAN zu Traunstein", einem Schüler VALKENAUERS aus Salzburg [8]), und v. a. m.

Das köstliche Motiv, das KONRAD WITZ für seine Basler Tafel ersonnen hat, wird man überall, nicht bloss in der Graphik, vergeblich suchen. Mela Escherich beschreibt es in ihrem „Konrad Witz" [9]) so eigenartig, dass ich es mir nicht versagen kann, wörtlich zu zitieren: „Die Linke macht eine unwillkürliche, behutsame Geste. Der Mund lächelt verschmitzt glücklich und wissbegierig . . . Dieser Christoph ist ein weltfremder Träumling, der in der Eile in den Kleidern durchs Wasser läuft . . . die vorgestreckte Hand, die uns fast glauben machen könnte, der Heilige wolle in der Eile einen Wasserfloh oder etwas ähnliches haschen . . ." — Doch genug mit dieser peinlichen Entgleisung! Gröber kann die WITZ'sche Auffassung wohl nicht verkannt werden. Escherich sieht nicht, dass dieser Christoph zu versinken droht, dass der festgerammte Baumstamm keinen Halt mehr gewähren kann, weil er in der Mitte einen starken Knick bekommen hat, der schon im nächsten Moment durch die Bewegung der rechten Hand zum verhängnisvollen Bruch führen wird. Der Gefahr sich noch nicht vollends bewusst, führt doch die Linke des Heiligen eine jener typischen instinktiven Abwehrbewegungen aus, die rascher sind als der Intellekt des Menschen — das ist die Situation, die WITZ geben wollte, und das ist zugleich das ganz Einzigartige an dem Motiv, das diesen Maler so recht als den scharfen Beobachter, den grossen Naturalisten zeigt, seiner Zeit um Meilenlänge voraus.

[1]) Einige Beispiele: spätgotische Steingruppe über der Hofapotheke in der Steingasse zu Coburg (Bau- u. Kunstd. Thüringens: IV, 1907, p. 331 m. Abb.), nordtirolische Holzgruppe der ehem. Sammlg. Burg-Vöttau (Kat. II, Wien 1912, Nr. 539 Tfl. 34), der ehem. Sammlg. L. Naeher-Lindau (Kat. München 1910 Nr. 577), der Christoph in Mehlmeisel (Kunstd. d. Oberpfalz: X, 1907, p. 59, Fig. 59), der im Besitz von S. Lämmle-München u. v. a.; aber auch in der Malerei des 16. Jh.: z. B. der prächtige Christoph des älteren JÖRG BREU in der Wiener Gallerie (s. Röttinger, a. a. O. Tfl. X), oder der des WOLF TRAUT am Artelshofer Altar im bayer. Nationalmuseum. [2]) Vgl. die Steingruppe aus dem 14. Jahrhundert in der Vorhalle zu St. Emmeran in Regensburg und die aus dem 15. Jahrhundert ebenda im Dom (Hildebrandt, Regensburg. Leipz. 1910, p. 115 u. 117 m. Abb.), sowie das Christoph-Reliquiar im Nationalmuseum in München. [3]) Nr. 33, Österreich. Kunsttopogr. VII, Fig. 183, p. 135. [4]) Kunstdenkm. v. Böhmen. XXXVIII, p. 334/35, Abb. 330 b. [5]) Kunstdenkm. d. Rheinprov. VIII, p. 50. [6]) Nr. 130 des Verzeichnisses von 1900. [7]) Kat.-Nr. 170, Tfl. 59. [8]) Früher Eisenmann-Schneider, Kassel (Kat. 1906. Nr. 383), Wolter, in: Festschr. d. M. A.-V. 1914, p. 62 u. 67, Abb. 64. [9]) Strassbg. 1916, p. 72/73.

E. BEWEGUNGSPROBLEME, ERLÄUTERT AN HAND DER BEIDEN HAUPTTYPEN VON 1400 UND VON 1450 — DAS BEWEGUNGSMOTIV IM DIENST DER FLÄCHENFÜLLUNG UND IM DIENST DER TIEFENSPANNUNG.

Nachdem nunmehr die ikonographische Form des Christophthemas innerhalb des 15. Jahrhunderts genetisch im wesentlichen festgelegt ist — vorläufig allerdings noch unter Zurückstellung der Staffage und Landschaft — wollen wir an die eingangs fixierten zwei Haupttypen anknüpfen: den bewegten Profiltyp und den bewegten Frontaltyp. Als das Neue und Wichtige ist von uns das Moment der Bewegung erkannt worden. Trotzdem bleibt dieser Begriff, mit dem sich die Vorstellung vom Umsetzen der ruhenden Form in die bewegte verbindet, vorläufig durchaus etwas Relatives; die ältesten Formschnitte stehen z. T. noch unter den Ausstrahlungen der Hochgotik, und wenn auch diese ihre Bewegungsmotive gehabt hat, so hielt sie sich doch bewusst an ein blosses Symbolisieren der Bewegung. Die gotisch bewegte Linie ist nun einmal nur als eine Versinnlichung von innerer Energie zu nehmen, d. h. gotische Bewegung ist zunächst nur geistige Belebung. Sie will psychische Eindrücke im Menschen auslösen, die Empfindung der geistigen Anteilnahme an übersinnlichen Mysterien steigern. Der „bestimmte Wille zu motivieren“ [1]) ist bei jeder gotischen Kunstform vorherrschend, so auch der Wille zur Bewegung, nicht die Bewegung selbst, und dazu bedient sie sich trotz der transzendentalen Idee des Konstruktiven, „wobei die Frage nicht zu lösen ist, ob zuerst die Konstruktion oder die künstlerische Vorstellung da gewesen ist“ [2]). Hier steckt letzten Endes die Wurzel, die zu jener Art Idealkonstruktion des Bildes geführt hat, „in dem die Historie mehr Mittel zum Zweck der kalligraphisch wirksamen Bewegungsmotive ist, durch die das feste Gerüst für die erstaunlich strengen und wohl ausgeglichenen Bildformationen geschaffen wird“ [3]). Eine Bewegung im Sinne der Verlebendigung der Figur, wie sie auf Grund unserer ästhetischen Anschauungen wünschenswert wäre, von der reinen Gotik zu verlangen, ist aus eingangs genannten Gründen (s. S. 6 ff.) ein Nonsens.

Dann noch eines: Absolute Bewegungsillusion ist das Agens des linearen in den malerischen Stil, und so kann auch erst „das malerische Sehen“ über jene Mittel verfügen, eine Bewegungsimpression „im Sinne des Sich-Veränderns“ laut werden zu lassen. Von einer Bewegung in diesem Sinn kann aus obigen Gründen zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch nicht die Rede sein. Alles, was sich z. B. bei unserm bewegten Profiltyp als Bewegung gibt, ist in die feinen Gesetze der sehr bewusst gehandhabten Flächengestaltung, der planimetrischen Projektion, eingesponnen, die Jahrhunderte hindurch in Übung war. Ebenso wie das figurale Motiv des Christophthemas bei der ältesten und mittleren Gruppe in einer Zone entwickelt und rein flächenhaft empfunden ist, so ist auch die Bewegung flächenhaft empfunden. In einer Hinsicht geht aber der Bewegungsgedanke beim Profiltyp über das ursprüngliche gotische Bewegungsaxiom hinaus: es beginnt sich der Wille zur Bewegung im Sinne der Körperdynamik, zur Darstellung der physischen Bewegung zu regen — und das war das entscheidende neue Moment. So gross auch zunächst noch der Dualismus zwischen spiritueller und physischer Bewegung ist, der Wille wird stark und stärker, man lässt nicht ab, in ehrlichem Ringen und Sich-Abmühen den neuen Ausdruck von Bewegung zu fassen. Freilich gerät die Sache trotz des nach aussen hin sich mehrenden Eifers schon bald wieder ins Stocken, etwa von der Jahrhundertmitte an. Man glaubt „den Schein der Bewegung mit vielen kleinen Mitteln suchen und Turbulenz erzeugen zu müssen, durch exzentrische Haltungen, gewaltsame Drehungen und Stellungen [4]). Zu einer Umgestaltung der alten Themen von innen heraus nicht fähig, begnügt sich das neue Geschlecht zumeist mit Aufrührung, Häufung, mit neuer Bekleidung und neuem Aufputz“ [5]).

[1]) Scheffler, l. c. p. 31. [2]) Scheffler, l. c. p. 32. [3]) Burger-Beth, H.-B. II, 1, p. 320.
[4]) Vgl. das bei „Plazierung des Kindes“ Gesagte S. 25 ff. [5]) Friedländer, Von Eyck bis Bruegel p. 86.

Neben dieser Bewegung in rein motorischem Sinne kommt die Vorstellung des Dramatisch-Bewegten erst in zweiter Linie, sie ist überhaupt erst möglich als Ergänzung der ersteren. Überdies gehört die so rührend sachlich erzählte Christophgeschichte mit ihrem im Kern fast lyrisch-episch empfundenen Höhepunkt ursprünglich unbedingt zu den stilleren Darstellungsthemen, erst die zweite Jahrhunderthälfte mit ihrem so ganz anders organisierten Temperament, das in alle Ecken und Winkel Unruhe und Aufruhr bringt, beginnt darin einen Vorwurf zu erblicken, der auch im dramatischen Sinn bewegt gestaltet werden könne.

Die vordringlichste Frage wird nun wohl die sein: Handelt es sich bei den ersten Formulierungen, die uns im Holzschnitt begegnet sind, schon darum, nicht bloss die Idee zu gestalten, sondern bereits etwas von dem Geschehen? Man wird sie unbedingt bejahen müssen; denn das ist es gerade, was der bewegte Profiltyp will und nichts anderes. Ganz erreicht ist dies Ziel allerdings erst dann, wenn der auf feierliche Repräsentation eingestellte Gesichtswinkel des Devotionalienbildes definitiv gesprengt ist, jene Art hieratischen Repräsentierens, das aus sich heraus die eiserne Fessel für alles Geschehen ist.

Je nachdem man es mit der Leistung eines vor- oder rückschrittlich gesinnten Formschneiders zu tun hat, tritt diese Intention bald klar zutage, bald wird sie durch künstlerisches wie technisches Unvermögen entstellt oder ganz vereitelt. Wenn z. B. bei Nr. 2 (Tfl. IX) in dem mächtigen Waten des Riesen durch den Wasserberg schon etwas von jenem starken physischen Impetus zu spüren ist, den man unwillkürlich von der Darstellung dieses Vorganges erwartet, so spricht dies deutlich von jenem neuen Ausdruckswollen, das mehr zu geben bestrebt ist, als stilles Repräsentieren. Nicht bloss geistige Energien, sondern körperliche Kräfte sind hier im Spiel. Schon aus diesem Grund dürfen die Christophbilder der ältesten Formschnittgruppe, trotz des archaischen Rückfalles bei der Wiedergabe des Kindes von Nr. 6, nun und nimmer auf den gleichen Stilnenner gebracht werden, wie etwa die spätmittelalterlichen frontalen Darstellungen, die — nicht zu verwechseln mit unserem bewegten Frontaltyp — gleichzeitig in der Freskomalerei da und dort von provinzieller Rückständigkeit zeugen.

I. Das Schrittmotiv des bewegten Profiltypes:

Das Primäre für den Bewegungsgedanken ist das Schrittmotiv. Es bestimmt den Rhythmus der Gesamtbewegung oder beeinflusst ihn entscheidend, sodass der Angelpunkt für die bewegte Komposition vom ersten Moment an hier zu suchen ist. In der Graphik stossen wir sofort auf eine Formulierung, die in ihrer schematischen Fixierung Allgemeingut der Zeit gewesen zu sein scheint: Der eine Fuss, im Knie erhoben, beschreibt die Vorwärtsbewegung, der andere, gerade gestreckt, haftet scheinbar am Boden — scheinbar; denn das durch physische Schwere bedingte Stehen kennt man noch nicht. Dabei ist der ganze Vorgang in reinem Profil entwickelt (z. B. Nr. 1)[1]). Bei dieser Art der Projektion — durchaus auf das rhythmische Erlebnis der zweidimensionalen Sehfläche hin erfunden — hat man noch nicht das Gefühl des Vorwärtsschreitens, eher das eines absolut nicht ponderos wirkenden, aber dafür noch echt gotischen In-die-Höhe-Steigens. Dieser Eindruck wird vorherrschen, solange nur der Rhythmus der Bewegung gegeben ist, nicht ihre Mechanik. Die Linie, aus der sich das Schrittmotiv entwickelt, ist immer noch zu sehr Ausdruckskurve des gotischen Empfindens. Dabei wirkt das Schrittmotiv keineswegs archaischer als die Geste, die Mimik, die sich z. T. nach wie vor in jenem typischen unsinnlichen Duktus geschmeidiger

[1]) Einige Analogien ausserhalb der Graphik: einer der 4 Christoffels des „isländischen Skizzenbuches", das in den beiden ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstandene Fresko der Zwinberger Burgkapelle, seiner ganzen Fassung nach überhaupt dem frühen Formschnitt stilistisch so nahestehend, dass man es für einen an die Wand projizierten farbigen Holzschnitt halten könnte, — das Fresko in Cunot (Maine et Loire; s. Gélis-Didot et Laffillée, La peinture déc. en France, Totenkopftafel Nr. 6), das der Ruine Kyburg-Schweiz (Mitt. d. Z. ant. Ges. XVI, II, H. 4 Tfl. III — schlagende Übereinstimmung mit dem Schrittmotiv des Buxheimer Christoph), das Glasfenster der Meistersinger-Kapelle aus Nürnberg (s. S. 26, Anm. 2), die Statue am oberen Südportal des Münsters zu Freiburg i. B. (s. Kempf, Freibg. Münster 1914, p. 36, Abb. 33) u. a. m.

Schwünge, weit ausholender ausdruckgesättigter Kurven ergeht, — drastische Requisiten aus der Rüstkammer psychischer Bewegungsmotive des Hochgotischen.

Neben dieser einen Formulierung des Schrittmotives gleich von Anfang an eine Variante, nach aussen hin zwar unscheinbar, aber doch in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll: der am Boden befindliche Fuss erscheint nicht in der Seitenansicht, sondern nach aussen gedreht, d. h. also in der Verkürzung. Dies bedeutet einerseits einen Schritt weiter zum Naturalismus hin, da die Figur durch diese Stellung einen festeren Halt zu markieren sucht, andererseits zielt das Motiv über die rein flächenhaften Tendenzen schon hinaus. Wir können hiebei wieder einmal von Nr. 2 (Tfl. IX) ausgehen, wo diese Schrittbewegung mit unerschütterlicher Ruhe und Gravität ausgeführt wird. (Eine Reihe von Variationen über dies Thema geben die Holzschnitte 12, 13, 15 [Tfl. XI $^{b/c}$, XXI ^{b}], die Schrotblätter 63 [Tfl. XXV], 65, 66, 68 [Tfl. XXIX ^{b}], die Stiche 87 [Tfl. XXIX ^{a}] und 88, u. a. m.) Was nun das Tempo anlangt, so ist bezeichnenderweise beim Buxheimer Christoph (1) schon eine entschiedene Neigung zu einer geschwinderen Gangart zu spüren; der gestreckte Fuss sucht sich der Diagonalrichtung des ausschreitenden Fusses anzupassen (ähnlich auf den Metallschnitten 71, 75, 76, 77, u. a.), d. h. je mehr das Körpergewicht auf den vorderen Fuss verlegt wird, desto glaubhafter und desto drastischer tritt diese beschleunigte Bewegung in die Erscheinung. Noch mehr empfängt man von dem kleinen, aber recht wichtigen Berliner Holzschnitt (9) den Eindruck eines raschen, fast forcierten Nachvorwärts-Eilens — in mächtiger Grätschung scheinen beide Füsse den Boden zu berühren —, oder von Nr. 11 (Tfl. XIII), wo der Körper bereits mit seinem ganzen Gewicht auf dem vorderen Fusse lastet, während der rückwärtige, nur noch mit den Zehen am Boden, im Begriffe ist, in die Höhe zu gehen. Anders der ERASMUS-MEISTER (90): er versteht es, das mächtige Vorwärtseilen seines Christoffels durch den schwer lastenden Druck des stattlichen Kindes zu begründen (s. S. 27). Damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass etwa eine geradlinige dynamische Entwicklung abzulesen wäre; auch in den Spätblättern (z. B. Nr. 58) am Ausgang des Jahrhunderts hat man noch unbedenklich auf die älteste Formulierung zurückgegriffen.

Mit diesem Schrittmotiv steht und fällt der Ausdruck jenes physischen Impetus, den wir bei dem Berliner Frühblatt Nr. 2 so rühmend hervorheben durften. Mit der ganzen Schärfe der Kontrastwirkung hebt sich dagegen — um wieder ein Beispiel nach der Jahrhundertmitte zu nennen — SCHONGAUERS Christophstich (100, Tfl. XXXV ^{a}) ab. Man muss gestehen, auch in dieser Hinsicht nicht zu Gunsten des berühmten Stechers. Der Schritt seines Christoffels ist weder der eines stürmischen Draufgängers (wie bei Nr. 9), noch der eines ungeschlachten kraftvollen Urwaldmenschen (wie bei Nr. 2, Tfl. IX), es hat geradezu etwas Lendenlahmes, wie dieser seriöse alte Herr — Wendland[1]) spricht von einer unglücklichen Zaghaftigkeit der Bewegungen — auf seinen unheimlich dünnen und gebrechlichen Beinen — eine der SCHONGAUER'schen Besonderheiten — ganz in den Knien gleichsam dahinschleicht. Man begreift nicht, wie solche Füsse den Mann und seine besondere Last obendrein noch tragen können. Die Werte des SCHONGAUER-Stiches sind anderswo zu suchen als hier. Immerhin liegt in dem Gegensatz der beiden Typen ein gut Stück jenes fundamental verschiedenen Formempfindens von Anfang und Ende eines Jahrhunderts einbeschlossen.

II. Bewegungsmotive im Dienste der Flächenfüllung.

Das Schrittmotiv ist nur der Teil einer Bewegungsdarstellung, und nirgends vielleicht ist es unrichtiger nur auf Teile zu achten, als bei frühen Formschnitten wie Nr. 2 (Tfl. IX), wo kein Lob zu hoch ist für die Einheitlichkeit des Formcharakters: Das so lebhaft vorherrschende Empfinden für die Gesamtheit der Fläche lässt über das ganze Blatt seine Beziehungen hinüber und herüber spielen. Soweit sogar ist die formale Geschlossenheit dieser zweidimensionalen Ausbreitung getrieben, dass selbst die Ränder des Ganzen in der Weise formbestimmend durchschlagen, dass ein flatterndes Mantelende sofort dort nach links hin in die Senkrechte abbiegt, wo man sich dem

[1]) Martin Schongauer. Berl. 1907, p. 84.

Blattrande nähert, ohne dass ein Gewandzipfel ausserhalb der Anschauung bleiben würde — kurzum alles bis auf das geringste Detail des Laubes am Eichenstamm arbeitet zusammen. Dieses Gefühl für die Gesamtheit der Fläche ist noch echt gotisch; es basiert auf jenem „geometrischen Stil", aus dem sich nach Worringer[1]) der gotische Formwille entwickelt hat. Kein Wunder, dass sich diese Probleme mit ähnlichen im hochentwickelten attischen Kunsthandwerk berühren. Für uns hier ist nun das das wichtige, dass diese Flächenempfindsamkeit in der Zeit des frühen Formschnittes in dem Grad, wie „die Darstellung ihr Gesetz vom Rahmen empfängt"[2]), das Mass der Bewegung reguliert und bestimmt.

Von den übrigen Kompositionen der ersten Gruppe, bei denen die Bewegung mit einem gewissen Effekt aus der Gesamtgestalt entwickelt ist, muss unbedingt an erster Stelle der eigenartige Berliner Formschnitt Nr. 6 genannt werden, der uns schon wegen seines archaisierenden Kindes beschäftigt hat. Der überraschende motorische Eindruck kommt zustande durch die beiden grossen Richtungskontraste des sich nach rechts schiebenden massigen Körpers des Riesen und des in der Gegenrichtung von unten nach oben hinauf wachsenden Baumstammes. Die Wichtigkeit des Baummotives für die Komposition ist hier in ihrer vollen Konsequenz erkannt; so sehr ist es zur Einheit mit der Figur verschmolzen, dass es aus diesen rhythmischen Bindungen nicht abzulösen ist. Fast unnatürlich scharf biegt sich der Baumstamm unter dem schweren Druck der rechten Hand über dem entgegengestemmten Knie ab, in dessen Bewegung verhaltene Kraft aufgespeichert ist — ein wirklicher Realist vom Ende des Jahrhunderts hätte das ganz anders gemacht —, um in grosser Diagonalwindung quer durch das ganze Bild in die linke obere Bildecke geführt zu werden, auch in dem Von-unten-nach-oben die Gegenrichtung der von der vorwärtsstrebenden Figur aufgewandten Energien betonend[3]). Dabei bleibt das eine so verwunderlich, dass die Massigkeit der Erscheinung sowie die jeglicher Beweglichkeit an sich so feindlichen Stoffmengen es dem Formschneider doch gestattet haben, gerade daraus sich einen motorischen Koëffizienten zu formen, der die Gesamtillusion jener stockend wie gegen schweren Widerstand ringenden Bewegung wirkungsvoll unterstützt. Nicht die Glieder, sondern das Gewand ist dazu ausersehen, Träger der Bewegung und des Ausdrucks zu sein — ein Motiv, das ganz von fern an GRUENEWALD'sche Vorstellungen gemahnt, der die Metaphysik der Geste auf die ganze Erscheinung des Körpers übertrug. Trotz aller Idealität kommt also immerhin bei Nr. 6 der Wille zu so viel realem Kraftaufwand zutage, wie innerhalb dieser Zeit und ihrer beschränkten Ausdrucksmöglichkeit überhaupt zu erwarten ist. Der von der Hand ausgeübte Druck wird nicht bloss aus dem Gelenk oder dem Arm entwickelt, er ist auch in der Schulter und im Kopf zu spüren; dieser, keineswegs mühelos in Face-Ansicht eingestellt, hat mit seiner Drehung erst einen Widerstand zu überwinden gehabt. Da auch die Augen dieser Kopfdrehung nach links folgen, so ist hierin der bedeutungsvolle Blick zum Kinde, den wir ebenfalls als Bewegungsmotiv zu werten haben, wenigstens vorbereitet.

Wie so etwas in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aussieht, zeigt jene heftig bewegte Komposition des Kölner Monogrammisten „P.W.", die in einem Stich des ISRAEL VAN MECKENEM (93, Tfl. XXX[a]) erhalten ist. Dieser Formulierung gegenüber muss natürlich das, was bei Nr. 6 noch so fortschrittlich erscheint, meilenweit zurückbleiben. Im Stich sind innerhalb der Spätgotik jene letzten Konsequenzen gezogen, die dem mit einem Fuss noch tief im Mittelalter stehenden Formschneider versagt sein mussten: allein aus einer Summe von Bewegungsmotiven ist das Gefahrvolle im Gang des Heiligen wirkungsvoll herausgearbeitet, zum dramatischen Effekt gesteigert. Eine Umbiegung im Thematischen hat nun hier insoferne stattgefunden, als die Kontrastrichtungen zugunsten einer einheitlichen grossen Bewegungskurve aufgehoben sind, die ihrerseits als Sammelbecken sich nach rechts hin entladender drastischer Bewegungsenergien figuriert. Mag es nun so aussehen, als trachte der Riese mit einem schier

[1]) Formprobleme, a. a. O. p. 28. [2]) Woelfflin, Grundbegriffe p. 137. [3]) Ein schönes Gegenbeispiel in der spätgotischen Plastik: die prächtige Holzgruppe in Falsterbo-Dänemark (Richter, l. c. p. 237 — Photogr. in meiner Sammlung), in der Malerei: der schon genannte oberdeutsche Christoph der Lichtenstein-Galerie — auch in dem kinderlosen Christoph (f. 15) des „isländischen Skizzenbuches" eine Variante dieses Motives.

verzweifelten Kraftaufwand dem Widerstand der Elemente Herr zu werden dadurch, dass er sein ganzes Körpergewicht gegen den von links heranbrausenden Orkan stemmt, tatsächlich ist diese Formulierung — so sehr es vielleicht die Intention dieses temperamentvollen Spätgotikers war — doch weniger auf das wirklich Dynamische hin erfunden als auf das rein Äusserliche, theatralisch Effektvolle. Die Generation unseres Kölner Zeichners hat nicht mehr den Sinn gehabt für das Bedeutende, für die grosse Gebärde, die prächtig wallende Linie. Der geschlossenen, strengen, gross gesehenen Form stellt man die nach allen Seiten hin ausfahrende bizarre Silhouette einer zerflatternden Figur gegenüber — dort der reine Ausdruck künstlerischer Gesinnung, hier ein Überwuchern der Manier. Trotzdem ist der Stich noch durchaus gotisch, wie auch seine geräuschvolle Pathetik gotisch wirkt, deren ureigentliches Wesen im Maßlosen fundiert ist.

Ein anderes Beispielpaar —, nur noch etwas schärfer in den Kontrasten, da auch der Zeitraum weiter gesteckt ist! Zunächst der eigenartige Grazer Christoph (11, Tfl. XIII), der in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung vor allem nach der Tektonik der Bildfassung beurteilt sein will. Mit diesem Formschnitt kommt einer jener wunderlichen „Fanatiker der Stereometrie" zum Wort, die es allenthalben und auf den verschiedensten Gebieten der Kunst gibt — ich erinnere nur an die Augustinus-Miniatur aus dem „Jeronimianum Johannis Andreäe"[1]). Ganz nach dem Rezept der Kontrastrichtung disponiert, offenbart sich in dem Holzschnitt ein ganz seltenes Empfinden für tektonische Bindungen. Der stark vornübergeneigte Körper des Riesen durchsetzt, von der linken Ecke unten angefangen, die Bildebene in scharfer Diagonale nach rechts oben, wobei das Kind hinter dem Haupt seines Trägers höchst eigenartig rücklings plaziert wird, um die durch den Körper eingeschlagene Richtung aufzunehmen und bis in die äusserste Spitze des emporflatternden Mäntelchens weiterzuleiten. Die korrespondierenden Bildecken, rechts unten und links oben, werden zunächst durch die schlanke Baumstammdiagonale zu einander in Beziehung gebracht, so dass sich als struktives Grundschema, zufolge der in der Mitte sich kreuzenden Diagonalen, die Form des Andreaskreuzes ergibt. Damit noch nicht genug! Ein zweites parallel geführtes Motiv unterstützt in knappem Interval die Richtung des Baumstammes, beginnend bei der äussersten Fusspitze des ausgestreckten rechten Fusses, endigend in dem jäh emporgeschleuderten rechten Mantelende des Riesen. Dadurch empfängt die an sich dünne Baumstammdiagonale Gewicht und Volumen, um sich mit Erfolg gegen die von Natur aus massivere Körperdiagonale behaupten zu können. Die Szenerie, jedes Stück Tuch, auch die frei flatternden Enden der Stirnbinde, kurzum alles in der Komposition ist mit äusserster Konsequenz diesem tektonischen System und diesen Bewegungsmotiven dienstbar gemacht, — sogar in den doppelten Rahmen des Bildes stossen die beiden bewegten Mantelenden sowie einige Blätter der buschigen Laubkrone hinein. Der Künstler macht sich keine Skrupeln, dass mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit derartige Ziele ohne eine Vergewaltigung des natürlichen Lebens überhaupt nicht erreichbar sind, die Hauptsache bleibt ihm, dass seine stereometrische Rechnung bis ins kleinste Detail aufgeht. Dadurch, dass das tektonische System verankert ist in sich packenden Diagonalen und gerade die Diagonale die Hauptlinie des Barock ist, denkt man unwillkürlich an Probleme, wie sie der Barock sich gestellt hat. Allein es bietet sich nicht einmal eine entfernte Vergleichsmöglichkeit, weil hier die Diagonale nicht in die Tiefe geht, was ja im Grunde eine Erschütterung der Tektonik bedeuten würde, sondern bei der sehr bewusst gehandhabten Flächenspannung überdies in ihrer Wirkung durch die Gegendiagonale aufgehoben ist. Die Figur wird also förmlich aufgespiesst in einem Angelpunkt, als wäre sie ein Schmetterling, und dadurch verfestigt sich die Impression des Tektonischen in so hohem Masse — kurz ein ganz extremer Fall gebundener Formsphäre.

Auch an die „Liniengeometrie", die man an der klassischen Kunst des Cinquecento bewundernd nachprüft, darf man bei dem Grazer Formschnitt nicht denken — eher vielleicht an einen verwegenen Vorläufer des Protobarock der deutschen Spätgotik, wie er innerhalb des Christophthemas am reinsten verkörpert ist in dem Holz-

[1]) Karlsruhe, H. B. — Abb. bei Burger-Beth, Hb. III, p. 496, Nr. 5.

schnitt des MEISTERS „H.L." (131, Abb. XLIV), wobei wir im engeren Sinne „als barock jede Stilerscheinung empfinden, die ein organisches Leben zeigt, das unter einem allzu starken Druck steht. Und dieser Überdruck entsteht immer dann, wenn die rechten Ventile verstopft sind und die eigentliche Auslösung nicht vor sich gehen kann" [1]). Da ist denn der Fall ganz ähnlich gelagert wie vorhin bei Nr. 6 und 93: beiderseits ein Maximum von Bewegung innerhalb der Zeit, die künstlerischen Absichten aber und die Mittel hier wie dort von Grund aus verschieden. Bei MEISTER „H.L." ein seltsam aufgeregtes Wesen, die absolute Freude an der Drastik heftiger Bewegung. Alle Leidenschaft entlädt sich in faktischer Körperbewegung, die, in ganz anderem Sinn als bei dem Formschnitt mit Bewegungsernergien gesättigt, um ihrer selbst willen fast bis zur Karikatur gesteigert wird — also barocker Überschwang als wichtigstes Entartungsmerkmal der Gotik; bei dem Grazer Christoph dagegen gotisch reflektierende Bewegung in tektonischer Fassung, nicht um expansive Bewegtheit zu erzielen, sondern um das Bewegungsphänomen mit möglichster Egalität über die ganze Fläche zu spannen, d. h. also die Flächenfüllung selbst gibt den Ausschlag, etwas, was dem MEISTER „H.L." höchst gleichgültig erscheinen muss. Während der frühe Christoph ganz von dem eingeschriebenen Bewegungsduktus lebt und alles andere als ein körperliches Gebilde ist, versteht sich MEISTER „H.L." als Plastiker trefflich darauf, seine Figur nach der kubischen Seite auszubilden, ohne sich um solch seltsame zwangsjackenartige Konstruktionen, um solche normgebend durchzufühlenden tektonischen Systeme kümmern zu müssen, die sich mit der Fläche beschäftigen, wie rund 70 Jahre vor ihm der Formschneider des Grazer Christoph.

Will man innerhalb des Jahrhunderts bleiben, so kann man dem Holzschnitt Nr. 11 die sturmbewegte Riesengestalt des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]) entgegenhalten, ein echtes Produkt des letzten Jahrzehntes im 15. Jahrhundert, jener Zeit des intensiver einsetzenden Sturmes und Dranges, die ein „ähnlich elementar überschäumender, alles befruchtender Sturzbach gewesen wie die spätere literarische Bewegung" [2]). Dieser „M.Z." ist nun an sich keiner von denen, die „das Grässliche und Wilde, künstlerisch gesprochen das Ungeklärte lieben" — wie MEISTER „H.L.", der Mann des 16. Jahrhunderts — ich halte ihn nicht einmal für das starke Temperament, das er mit seinem Christoph vortäuscht. Sowie man der Faktur etwas zu Leibe rückt, wird offenbar, dass man beinahe einem Blender aufgesessen wäre. Kein innerer persönlicher Vigor spricht aus dieser Art von Bewegtheit, sondern nur das Temperament der Zeit an sich; von aussen Angelerntes, Gemachtes überwiegt, — Observationen, die sich ins gerade Gegenteil kehren, wenn man zum zweiten Christoph des HAUSBUCHMEISTERS (108, Tfl. XXXVI [a]) greift.

Aus der ersten Jahrhunderthälfte muss übrigens noch der Buxheimer-Christoph (1) zum Wort kommen, als geradezu glänzender Vertreter für jene Kombination aus motorischen Körper- und Gewandmotiven, die leitmotivartig in besonderer rhythmisch-tektonischer Bindung mit einem gewissen Streben nach einem Kulminationspunkt über eine grosse Fläche hingeleitet werden, ohne dass sie mit faktischer Bewegung etwas zu tun haben. Die Bewegungskurve hebt an bei der linken den Baumstamm übergreifend packenden Hand des Heiligen, wird in grosser Linie hinaufgeführt über Arm und Schulter, um hinter dessen Haupt in den Gewandfalten des Kindes auszuklingen. Der viel impulsiver geführte Gegenzug — er geht ja auch in der Richtung, in der die Aktion verläuft, während die andere Kurve die Kontrastrichtung im entlastenden Sinn vertritt — beginnt in der rechten, die Palme etwas weiter unten umklammernden Hand des Riesen und mündet in dem temperamentvoll seitlich ausschlagenden Mantelende. Die lange Vertikale des Palmbaumes figuriert kompositionell weit eher als Parallele zum Körper des Riesen als zum Bildrand, die Richtung des Grossen, In-die-Höhe-Strebenden stark unterstreichend und gleichzeitig die Gruppe gliedernd innerhalb ihres Milieus. Gerade wie bei dem Grazer Christoph (11, Tfl. XIII), so muss man auch hier diese Bewegungsmotive und den Grad ihrer rhythmischen Gebundenheit unbedingt gesehen haben, wenn man die Komposition als solche, die tektonische Gesetzmässigkeit, nach der sie aufgebaut ist, begreifen will. Dass es sich keines-

[1]) Worringer, l. c. p. 85. [2]) Voss, Altdorfer u. Huber. Leipz. 1910 — Meister d. Graphik III, p. 7.

wegs um blosse formale Spielereien handelt, vielmehr durchaus um künstlerische Überlegungen, die von grosser Absicht zeugen, daran ist wohl nicht zu zweifeln. Freilich, den Maßstab des Italieners darf man hier ebensowenig anlegen als bei Nr. 11 (Tfl. XIII); denn was hier wirksam wird, ist nichts anderes als Ausstrahlungen des gotischen Formwillens, der bei der Strenge der linearen Gesamtdisposition nicht danach fragt, dass die Konstruktion zu krampfhaft, zu gewaltsam gegenüber dem natürlichen Leben ist. Am besten wird man bei diesem berühmten Christoph dem Motorischen im figuralen Problem gerecht, wenn man die trotz ihrer klaren Disposition so viel Unruhe ins Bild bringende Szenerie abdeckt; — wie ganz anders erscheint da jede einzelne Linie in den Dienst der durchströmenden Gesamtbewegung gestellt! Zugleich bietet sich ein selten schönes Beispiel, um nachzukontrollieren, wie ausschliesslich der frühe Holzschnitt im Umriss seine Kraft hat, und dass die Binnenzeichnung als etwas ganz Sekundäres lediglich formerklärend hinzutritt. Es ist geradezu erstaunlich, mit welch suggestiver Kraft die bewegte Silhouette der Christophorusgruppe aus dem Weiss des offenen Grundes herausspringt! Unwillkürlich denkt man an die Kraft des Lichtstromes beim gotischen Glasfenster, der die Figurenkomposition so stark nach innen wirft, dass sie aus dem farbigen Grunde gelöst, gleichsam frei in der Luft schwebt — eine der vielen Brücken, die die beiden Techniken miteinander verbinden.

Nach der Jahrhundertmitte begegnen wir solchen Motiven weit seltener, und wenn wirklich, — dann nur im Holzschnitt: an erster Stelle wäre hier der schöne Oxforder Christoph (27, Tfl. XVIII) zu nennen, ein wichtiges Bindeglied zum 16. Jahrhundert, da er auf Grund seiner verschiedenen Beziehungen zu Nr. 1 einerseits mit Nachdruck auf die Anfänge zurückweist, andererseits aber durch ihn ein Stück dieser alten Tradition ins 16. Jahrhundert hinüber verpflanzt wird: kein Geringerer als ALBRECHT DÜRER hat in seinem ersten Holzschnittchristoph (113, Tfl. XXXVIII [a]) hier vorbereitete Bewegungsmotive (s. S. 38) übernommen und ihnen neuen Inhalt gegeben. Auch hier eine aus der Hand des Riesen sich entwickelnde Bewegungskurve — deshalb gibt sich die Linke so gespreizt und unnatürlich —, wiederum im Mantelsaum des Kindes ausklingend. Uns interessiert dabei besonders, wie dieser relativ späte Formschneider immer noch mit dem Problem der Flächenfüllung sich abquält: alles, was er an Bewegung gibt, und das ist nicht wenig (sogar ein Vogel wird im Flug gezeigt), steht völlig unter ihrem Bann, lebt von dem Bestreben, keine tote Stelle im Bild aufkommen zu lassen. In dieser Hinsicht begegnet sich der Holzschnitt einerseits mit Darstellungen wie Nr. 2 (Tfl. IX) und 16, auf denen das plötzliche Umbiegen des Baumstammes in Kopfhöhe keineswegs durch die physische Kraftleistung seines Trägers bedingt ist, sondern lediglich die tote Ecke links oben füllen muss, ohne dass die buschige Krone mit der vom Kinde hochgehaltenen Weltkugel in Konflikt kommt, andererseits auch mit Metallschnitten wie Nr. 65, wo die Raumfüllung, hauptsächlich aber die Symmetrie in der Raumfüllung immer mehr zu einer kompositionellen Spielerei mit bewegten und unbewegten Dingen ausartet [1]), d. h. ähnlich wie in der „Protorenaissance der Königsfeldener Glasgemälde“ [2]) bleibt der bestimmende Grundgedanke der Komposition letzten Endes die künstlerische Brauchbarkeit der einzelnen Motive im Dienste fast ganz symmetrisch sich entwickelnder Bildorganik.

Ein Motiv, das die Tendenz bewegter Flächenfüllung in einer Art Reinkultur zeigt, sind die flatternden Spruchbänder von Nr. 63 (Tfl. XXV) und 65; besonders wichtig ist die Darstellung Nr. 63 (Tfl. XXV), die ausserdem dank geschickter Ausnützung von gewissen mit der Metallschneidetechnik sich gut vertragenden Elementen in planimetrischer Projektion selbst die ältesten Formschnitte übertrifft. Die Impression eines phantastischen Schattenspieles wird lebendig, mit solcher Durchschlagskraft ist das Flächenhafte der dunklen bewegten Silhouette zur Wirkung gebracht.

Dass der Kupferstich bisher nur bei Gegenbeispielen zu Worte kam, darf nicht wundernehmen: das gotische Sich-Berauschen am „logischen Formalismus“ liegt ihm nicht. Von vornherein geht er neue eigene Wege,

[1]) Vgl. darüber den Abschnitt: „Landschaft und Staffage“. [a]) Burger-Beth, Hb. II, p. 322.

indem er sich mutig mit den damals die künstlerischen Kräfte in Atem haltenden Problemen der Raumtiefe, der Raumillusion befasst und die definitive Auseinandersetzung mit den älteren Kompositionsgesetzen neidlos dem konservativen Holzschnitt überlässt.

Es lässt sich nicht umgehen, in diesem Zusammenhang wenigstens mit ein paar Worten auch auf das Motiv der flatternden Mäntel als Darstellungsmittel im Dienste der hier berührten planimetrischen Bewegungsprobleme einzugehen. Dieses Motiv, das erst nach dem ersten Jahrhundertviertel aufzutreten beginnt, um dann ziemlich rasch immer lautere und aufdringlichere Töne anzuschlagen, entspricht durchaus dem krankhaft gespannten Ausdrucksbedürfnis der Spätgotik. Es zerreist auf vielfältige Weise die Konturen und löst sie auf — lediglich zu dem Zweck, gewisse Ausdruckswerte, die durch in Bewegung gebrachte Stoffmassen erzielt werden können, ausserhalb des Körperumrisses zu verlegen. Die Formschnitte der ältesten Gruppe kennen dieses Motiv nicht, trotzdem hier mitunter sogar nachdrücklich mit dem Effekt bewegter Draperieen operiert wird — man hatte dieses Schauspiel innerhalb des Körperumrisses entwickelt. Kein schlagenderes Beispiel als Nr. 6 (s. S. 49)! Prüft man nun die verschiedenen „flatternden Mäntel" vom schüchtern bewegten Gewandzipfel bis zur pompösen und komplizierten Gewandmuschel (2 [Tfl. IX], 9, 10 [Tfl. XII], 18/21 [Tfl. XIV/XVI — hier auch die flatternden Stirnbinden], 27 [Tfl. XVIII], 37, 55 [Tfl. XXIII], 56 [Tfl. XXIV], 58, 61, 63 [Tfl. XXV], 72, 73, 80, 81 [Tfl. XXVII a], 93 [Tfl. XXX a], 96 [Tfl. XXXI], 97 [Tfl. XXXII], 98 [Tfl. XXXIII], selbst die des HAUSBUCHMEISTERS 108 [Tfl. XXXVI a]) daraufhin, ob ihrer Erfindung reale Bewegungsabsichten zu Grunde liegen, und inwiefern sie naturalistischen Rechnungen dienstbar gemacht sind, so ist das Ergebnis fast ausnahmslos dasselbe: Bewegungsillusion, — aber stets nur als künstlerisches Ausdrucksmittel, d. h. im Dienste der Flächenfüllung oder der dekorativ-ornamentalen Bildbelebung, also künstliche Bewegtheit statt realer Bewegung. Unmöglich kann z. B. ein Wind ein derartiges Emporschleudern des Mäntelchens bewirken, wie bei dem Kind von Nr. 21 (Tfl. XVI). Derartige Formulierungen müssen maniriert wirken, weil allzu deutlich herauskommt, dass man um jeden Preis ein gewisses Bewegungsideal anstrebt, ohne dass die Ursachen zu dieser Bewegung in sich selber liegen. Das hindert nicht, da und dort auf Sachen von hohem Reiz zu stossen wie die Mantelmuschel des MEISTERS „E.S." (81, Tfl. XXVII a). Bei dieser Formulierung können es erst recht keine atmosphärischen Einflüsse gewaltsamer Art gewesen sein, vielmehr scheint irgendwo ein verborgener Blasebalg zu wirtschaften, der sich, von des Künstlers Hand behutsam geleitet, ein ganz bestimmt ausgerechnetes Stück Draperie auserkoren hat, sein Spiel damit zu treiben. Das Bild ändert sich nicht, wenn wir auch ausserhalb der Graphik Umschau halten [1]).

Verbindlich für die Richtungsakzente der weitausladenden Mantelsilhouetten und auch formbestimmend sind unter allen Umständen noch die Gesetze der Flächenfüllung, die in dieser Hinsicht selbst das Neue, auf Tiefenwirkung Hinzielende des vorgeschrittenen zweiten Haupttypes laut übertönen, so dass wir hier beide Formulierungen unter einen Hut bringen können. Bei einem Nachweis von Bewegungsmotiven wirklich naturalistischer Art kommt man tatsächlich in Verlegenheit: einen ganz bescheidenen Anfang kann man, wenn man will, beim BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII) sehen. Outriert naturalistisch, so dass dieser Naturalismus schon wieder Unnatur wird, gebärdet sich das Mantelzeug auf 93 (Tfl. XXX a), der VAN MECKENEM-Kopie. Dabei war der Zeichner dieses Blattes — oder sollte gerade dies auf VAN MECKENEMS Kosten kommen? — kein Mann der letzten Kon-

[1]) Ein paar Beispiele: das Fresko im Atrium des Klosters Stein a. Rh. (Vouliéty, a. a. O. p. 208, Fig. 445, Händke, a. a. O. p. 198 ff., Anz. f. schweiz. A.-K. 1889, p. 257 ff., 1879, p. 896 ff., 1890, p. 380), ein Christoph ganz auf denselben Ton gestimmt wie verwandte Holzschnitt-Formulierungen, etwa Nr. 61 (nicht unmöglich, dass hier eine gemeinsame Vorlage anzunehmen ist), — das schon genannte Axamser Fresko in Innsbruck — die Läufelfinger Figurenscheibe in Basel (Histor. Museum; K.-A. Nr. 38), — das Glasfenster der Stadtkirche in Langenburg-Württbg. (Kunstd. v. Württbg.: Jagstkreis I, 1907, p. 280 m. Abb.) — die genannte Holzgruppe vom Blaubeurer Hauptaltar — der gemalte Christoph vom Schwanenorden-Altar in St. Gumbert zu Ansbach (Münzenberger-Beissel, a. a. O. II, 59) u. v. a. m.

sequenz: daran nämlich, dass das Furioso dieses den Gewändern so zusetzenden Sturmwindes wohl oder übel auch das schön geringelte Haupt- und Barthaar des Riesen hätte in Mitleidenschaft ziehen müssen, hat er nicht gedacht. Ein interessantes Gegenstück aus der Freskomalerei [1]): der ehrwürdige Prophetenbart des Heiligen wird hier allerdings vom Winde getroffen, aber seine Bewegung folgt nicht der Richtung des flatternden Mantels, sondern läuft gerade entgegengesetzt. An solch unlogischen Dingen hat damals niemand sich gestossen, im Gegenteil: man fand Gefallen an einer derartigen Gegenüberstellung von Richtungen. — Abschliessend ein Kompromiss von dekorativer und naturalistischer Mantelbewegung: der Stich des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]). Auch diese Formulierung steht noch durchaus im Bann reliefmässiger Bildfüllung, die jene rauschende Emanation des aufrührerischen Zeitgeistes, die man erwarten möchte, restlos durchzubrechen verhindert. Die Erfüllung dessen bringt uns erst jene Generation, die durch den jungen DÜRER hindurchgegangen ist.

III. Das Schrittmotiv des bewegten Frontaltypes (Widerstreit der Probleme von Fläche und Tiefe).

Eine Analyse des Schrittmotives von Nr. 10 (Tfl. XII) ergibt auf Grund der ziemlich gezwungenen Face-Drehung des Körpers, dass die beiden Füsse offenbar eben die frontale Wendung ausgeführt haben, d. h. nur einen Schritt zurück, und wir haben wieder den Profiltyp, etwa so, wie die Formulierung des ISRAEL VAN MECKENEM Nr. 95 (Tfl. XXX [b]) zeigt, — insoferne ein Mittelding zwischen den beiden Grundtypen, als in der Stellung des rechten Fusses die Schwenkung zum Frontalen sich vorbereitet. Für die Etymologie des Frontaltypes ist dies nicht minder wichtig wie für die Deszendenz des Profiltypes etwa das eingangs genannte Wienhausener Fresko (Tfl. IV); denn wir lernen daraus, dass bei seiner ältesten Form — wenigstens innerhalb der Graphik — von einem Aus-der-Tiefe-Kommen eigentlich noch keine Rede sein kann. Dies muss vielmehr erst als eine Folge der logischen Weiterentwicklung des Frontalmotives genommen werden. JAN VAN EYCK hat bei seiner Silberstiftzeichnung (Tfl. V [a]) mit souveräner technischer Beherrschung die Füsse dicht aneinander gestellt, d. h. Knie an Knie das Schrittmotiv in reiner Verkürzung entwickelt; — ganz anders unser so viel altertümlicher gesinnter Formschneider von Nr. 10 (Tfl. XII): die Füsse überschneiden sich kreuzweise, um durch den dazwischen gestellten Baumstamm noch einmal überschnitten zu werden — mit dem Resultat, dass ein verunklärendes Übereinander entsteht, das die Erscheinung um so mehr beeinträchtigt, als diese Überschneidung in dem unbeholfen wiedergegebenen Wasser vor sich geht. Immerhin ist es genug des Neuen, was dieser sonst noch mit Haut und Haaren dem Flächenbann verfallene Formschneider zu geben wagt.

Bei dem neuen Schrittmotiv kommt es vor allem darauf an, über den Bewegungsrhythmus hinaus auch die Mechanik zu geben. Hat nun auch in dieser Hinsicht der Formschneider von Nr. 22 bedeutend mehr zu sagen als der von Nr. 10 (Tfl. XII), so führen doch von hier aus immer noch viele Fäden zu unserem „Hauptschema II"; man kann sagen: die Profilformulierung, wie sie etwa Nr. 2 (Tfl. IX) gibt, wäre hier einfach ins Frontale transponiert.

Gerade das Vor und Zurück beim frontalen Schrittmotiv macht den meisten Holzschneidern der Zeit noch über Gebühr zu schaffen. Eine regelrechte, konsequent durchgeführte Verkürzung traut man sich noch nicht zu; lieber lässt man den ausschreitenden Fuss im Winkel seitlich ausschlagen, also eine Verquickung von Vorder- und Seitenansicht als Ausfluss einer immer noch stark retrospektiv-flächenmässigen Gesinnung. Das bei Nr. 22 mit frappanter Prätention anatomisch so exakt entwickelte Knie des fest im Wasser stehenden Fusses wird uns später noch beschäftigen. — Ähnlich liegt der Fall bei Nr. 46 (Tfl. XXI [a]), nur haben wir hier, da von einem regelrechten Standbein abgesehen ist, die wenig schöne, hampelmannartige Reduplikation der beiderseits nach aussen gehenden Kniewinkel [2]).

[1]) Burgkapelle Zwingenberg in Baden. [2]) Ähnlich auf dem zweiten Glasfenster-Christoph in der Münchner Frauenkirche (Herz-Jesu-Kapelle).

Da auf dem Holzschnitt gerade die unteren Partien recht schadhaft sind, ist die Feststellung etwas erschwert. Die Formschneider von Nr. 47 und 59 haben schon deutlich ein Hintereinander von Stock und Fuss angestrebt. Natürlich fehlt es auch nicht an Versuchen, die so wenig ästhetisch empfundenen Ausfallswinkel der Kniee zu vermeiden, so bei dem Metallschnitt Nr. 69. Leider ist man aber hier ins gerade Gegenteil verfallen, indem die mit nur ganz geringer Binnenzeichnung entwickelten Füsse steif ausgestreckt werden; dadurch ergibt sich wohl mit dem zwischendurch kreuzenden Stab eine Art Dreiklang, nicht aber die Impression des Nach-vorwärts-Schreitens. In diesem Sinn kann auch der Holzschnitt Nr. 28 (Tfl. XIX) hier angeführt werden, wo das Schrittmotiv ebenfalls durch das Dazwischenstellen des fussartig endigenden, vollständig abgestorbenen Baumstammes noch holpriger und unangenehmer wirkt. Dabei ist dieser Formschneider keineswegs eine uninteressante Persönlichkeit, — und doch, wie wenig versteht er es, die künstlerischen Intentionen seiner Vorlage zu verwirklichen! Aus dem offensichtlich angestrebten elastisch beschwingten Schritt ist ein eckiges, stelzbeiniges Marschieren geworden.

Die Metallschnitte Nr. 72 und 73 geben die genaue Umkehrung des Schrittmotives von Nr. 22 mitsamt dem bedauerlichen Mangel an Verkürzung. In einer Hinsicht könnte man vielleicht eine fortschrittliche Gesinnung erkennen, dass der Baumstamm, anstatt ängstlich aus dem Weg geräumt zu werden wie bei Nr. 22, in scharfer Diagonale vor den Füssen des Christoph kreuzt. Dazu müsste aber dann doch die Distanz zwischen Stamm und Fuss wenigstens etwas glaubhaft gemacht sein; um solche Probleme der Raumillusion jedoch haben sich die Metallschneider prinzipiell nicht gekümmert. Auffallend bleibt die dreimalige Wiederkehr ein und derselben Schrittmotivformulierung in der Graphik auf jeden Fall; ich möchte sie am liebsten auf ein gemeinsames Vorbild, eine Plastik, zurückführen, die von sich aus an das Gesicht der Formschneider unerfüllbare Anforderungen stellte. Das Schrittmotiv von Nr. 74 (Tfl. XXVI) ist wiederum nur als Kombination aus den beiden Grundtypen zu erklären, weil die unmittelbar sich kreuzenden Füsse offensichtlich eine seitliche Richtung einschlagen wollen.

Wie eine Erlösung wirkt da Nr. 86 (Tfl. XXVIII). Zum erstenmal wieder eine Anschauung aus erster Hand — nichts Gekünsteltes, keine falschen Verkürzungen, die in krampfhaftem Bemühen stecken bleiben, kein Herumgehen, kein Umschreiben des Problemes! Der BAPTISTA-MEISTER hat es konsequent zu Ende gedacht, zu dem Ende, das diesem Jahrhundert überhaupt erreichbar war. Schon daraus erhellt, um wieviel er mit seinem Christophstich die Zeitgenossen und selbst die nachfolgende Generation noch überragt. Durchaus natürlichen Schrittes eilt dieser Christoph dem Gestade zu, allerdings mit leicht seitlicher Orientierung. Einzig und allein der so viel spätere HAUSBUCHMEISTER (107) vermag es ihm in dieser Hinsicht gleichzutun. — Das stelzbeinige Vorwärtsschreiten mit durchgedrückten Knien beim SEBASTIANS-MEISTER (96, Tfl. XXXI) lässt sich aus verwandten Bildungen (etwa Nr. 69)[1] unschwer ableiten, ähnlich auch die Formulierung des MEISTERS „F.V.B." (98, Tfl. XXXIII), wenn wir noch weiterhin niederländische Malerei[2] zu Hilfe nehmen.

Eine Klasse für sich vertritt der VAN MECKENEM-Stich (93, Tfl. XXX[3]); denn das Schrittmotiv, ganz im Bann der gewaltsamen Bewegung, ist hier zum Standmotiv erstarrt: in breitester Ausfallstellung fest im Boden verankert, haben beide Füsse vollauf zu tun, dem Körper gegen den übermächtigen Sturmwind Halt zu geben. In diesem Moment des allgemeinen Aufruhrs können sie weder vor- noch rückwärts eine Bewegung ausführen.

IV. Aus dem Schrittmotiv sich entwickelnde Fragen der Körperanatomie.

Erst mit der Formulierung, wie wir sie innerhalb des Kupferstiches bahnbrechend beim BAPTISTA-MEISTER antreffen, beginnt sich die Ausbildung der Figur nach der kubischen Seite hin zu vollziehen, die innere Grundbedingung für das Problem des bewegten Frontaltypes. Der konservativere Holzschnitt hat also wohl auf seine

[1]) Vgl. auch den verbrannten MEMLING der ehem. Sammlg. Kaufmann. [2]) Etwa DIERICK und AELBRECHT BOUTS in München und Modena.

Weise mit dem Problem Fühlung zu nehmen versucht, das entscheidende Wort innerhalb der Graphik ist vom Kupferstich gesprochen worden. Allenthalben treffen wir im letzten Drittel des Jahrhunderts auf eine Verteilung der Kräfte derart, dass neben effektiver Anregung von aussen der Kupferstich den legalen Anspruch hat auf Erfindung, Formulierung und künstlerische Gestaltung der einzelnen Motive, auf das Zurechtmachen grosser Gedanken der Malerei oder Plastik für Zwecke der Graphik, während der ältere Bruder, der Holzschnitt, seinem jüngeren lern- und nachahmungsbegierig über die Schultern guckt und — abschreibt, so gut es ihm eben seine Technik erlaubt, schon stolz darauf, da und dort einmal in Gestalt greifbarer Entlehnungen (z. B. Nr. 22) etwas nicht Alltägliches zu geben oder ein besonderes Artistenstücklein als Überraschung zu bieten.

Dies gilt auch von den wenigen Fragen der Körperanatomie, die innerhalb des deutschen Christophthemas am besten im Anschluss an das Schrittmotiv erörtert werden; denn einen nur mit Lendentuch bekleideten Christoph, der den Italienern des 15. Jahrhunderts Gelegenheit bot, mit besonderen anatomischen Kenntnissen zu prunken, kennt man, wie schon früher bemerkt, nördlich der Alpen nicht. Die Form spricht hier nur durch das Gewand. Lediglich dem Umstand also, dass die Legende den Heiligen durchs Wasser waten lässt, wobei notgedrungen dessen Füsse und Waden entblösst werden mussten, danken wir es, dass auch unser Thema einige nicht uninteressante Feststellungen ermöglicht, in welcher Weise sich die Graphiker des 15. Jahrhunderts zur Erkenntnis der menschlichen Form durchgerungen haben.

Beim Buxheimer Christoph (1) und den Darstellungen der ersten Gruppe einfache plane Formumgrenzungen, Fuss-, Waden-, Kniesilhouetten lediglich im Umriss, kein Hinweis auf etwas Kubisches, auf ein Anschwellen der Form. Hier haben wir den linearen Stil in seiner reinsten Ausprägung, selbst den Linearismus des frühen Mittelalters an Schärfe und Bestimmtheit der Vorstellung weit überragend. Aber gerade darin ist meiner Ansicht nach mit das Geheimnis des Stiles dieser Frühblätter begründet: mit Wenigem all das zu sagen, was notwendig ist, bedeutet allemal eine Steigerung des Stils nach der Grösse hin, im Gegensatz zu der zerklüfteten Wirkung des Primitivismus; das Plus an anatomischen Kenntnissen der späteren Zeit kann man da füglich gerne in Kauf geben. Der Niederländer Nr. 26 hat schon weitergehende Ambitionen. Beschränkt er sich zwar der Hauptsache nach auch auf die breite, festgefügte Umrisslinie, so versucht er sich doch beim Knie schon in Binnenzeichnung. Es sind keine neuen Formen, die dem Naturalismus seines Landes Ehre machen würden, vielmehr knüpft er an jene uralte, aus frühmittelalterlichen Miniaturen genugsam bekannte Vorstellung von dem Gelenk als etwas Kugeligem an; und so projiziert er seine Kniee, ohne die breite Linearität des Gesamthabitus dadurch wesentlich zu beeinflussen. Ähnliche Wahrnehmungen lassen sich übrigens auch bei relativ späten Metallschnitten wie Nr. 73 machen.

Ganz anders der niederländisch beeinflusste Formschnitt Nr. 22, von der vorausgehenden Darstellung wohl um kaum mehr als 10 Jahre getrennt! Auf dem Knie des frontal entwickelten, im Wasser stehenden Fusses, sichtlich mit besonderer Liebe gezeichnet, ruht ein solch starker Akzent, dass es, das Auge fast magnetisch anziehend, als kompositionell wichtiger Angelpunkt wirkt. Über die primitiven Umrisslinien ist dieser Künstler weit hinaus: mit entschiedenem Anlauf zur anatomischen Genauigkeit wird das Gebilde einer Kniescheibe durchentwickelt, die einzelnen Muskelstränge werden geschickt und naturähnlich mit ein paar richtig sitzenden Linien umrissen, so dass man schier glauben möchte, hier hätte das für diese Zeit hochentwickelte Form- und Naturgefühl eines besonderen Künstlers gewaltet, eines Naturalisten, dem sich das Geheimnis der Körperanatomie und der Stofflichkeit des Fleisches bereits erschlossen hätte. Indes die verunglückte Verkürzung des linken Beines, die missratenen Hände u. a. belehren uns rasch eines Besseren — eine weitere Bestätigung für die schon an anderer Stelle ausgesprochene Annahme eines nicht in allen Teilen ganz erfassten bedeutenden Vorbildes. Ähnlichen Problemen begegnen wir bei Nr. 46 (Tfl. XXI [a]), 72 und 73.

Die meiste „körperliche Blösse" zeigt neben dem Christoph des ISRAEL VAN MECKENEM (95, Tfl. XXX [b]) der Tübinger Christoph (28, Tfl. XIX), — sogar die Oberschenkel bis zum Gesässansatz sind nackt. Kein Wunder,

dass Leute ohne die nötige Intuition des Auges an ein italienisches Vorbild gedacht haben; allein das einzig „Italienische" ist, dass diese nackten Formen mit einem gewissen Behagen gezeichnet wurden. Auch das Streben, ein wohl geformtes Bein mit reicher Innenzeichnung zu geben, lässt sich nicht ableugnen; die geradezu monströse Disproportion von Ober- und Unterschenkel dagegen, die absolut vorbeigelungene Verkürzung des linken Fusses, die Unkenntnis der Gelenkartikulation, das sind Dinge, die dem Schönheitsempfinden des „welschen" Stiles direkt Hohn sprechen. Mag die Vorlage auch noch so Ungewohntes bieten, so sehr kann kein Nachschnitt die Zeichnung entstellen, als dass es nicht am Vorbild selbst fehlen müsste. — Der SEBASTIANS-MEISTER (96, Tfl. XXXI) hat es darauf abgesehen, das feine Spiel der Adern, welche die hochentblössten Füsse netzartig überziehen, wiederzugeben; mehr als eine reine Stichelfinesse ist aber dabei nicht herausgekommen, da er in der Nachbildung einer vielformigen Muskulatur, die MEISTER „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]) so ausdrucksvoll zu behandeln weiss, ganz versagt. — Über die hyperschlanken Gliedmassen und andere anatomische Erbfehler SCHONGAUER'scher Zeit und Geschmacksrichtung kann füglich hinweggegangen werden.

F. DAS PROBLEM DER LANDSCHAFT IM CHRISTOPHTHEMA — VOM BLOSSEN RAHMENMOTIV ZUM VOLL ENTWICKELTEN REICHEN LANDSCHAFTSBILD.

„Das feierliche Repräsentationsbild, zumal das kirchliche Heiligenbild, scheint auf tektonische Haltung immer angewiesen zu sein." Beim Christophthema ist dies Axiom für den Bildaufbau nicht in dem Masse verbindlich, der Landschaft wegen, in der sich der Legendenvorgang abzuspielen hat. Freilich, so lange die Darstellung im Bann flächenhafter und, damit Hand in Hand gehend, architektonischer Kompositionsprobleme steht, hat man diese Verbindlichkeit auch hierin anerkennen wollen — vorausgreifend nur ein paar Schlagworte: die symmetrischen Landschaftskulissen und innerhalb dieser wieder die symmetrischen Baumgruppierungen. Schon mit dem sehr frühen Nürnberger Formschnitt Nr. 3 (Tfl. X) haben wir ein hübsches Beispiel für diese Gesinnung: fast immer war der Baumstamm des Riesen für die alten Formschneider der natürliche Kontakt, der die an sich noch recht losen Beziehungen zwischen der im Bild dominierenden Figurengruppe und der Landschaft herstellen oder zum mindesten nach aussen hin markieren sollte, d. h. der Baumstamm, bzw. seine Krone gilt gleichsam als zentraler tektonischer Knotenpunkt für gewisse Bindungen innerhalb der Gesamtkomposition: so ist hier zu beiden Seiten der Figurengruppe je ein Baum untergebracht, der in der Weise mit dem mittleren, dem Riesen als Stütze dienenden Baum korrespondiert, dass die drei buschigen Kronen die Eckpunkte eines ungleichschenkeligen Dreiecks darstellen (bei Nr. 4 der analoge Fall). Damit haben wir also auch in der Landschaft die Probleme der Flächenfüllung und der Bildtektonik, von deren formgebenden und formbestimmenden Eigenschaften schon unterschiedliche Male zu reden war. Nachdem die Landschaft an sich zunächst keine andere Funktion zu erfüllen hatte, als lediglich *den um die Figurengruppe freigelassenen Raum im Sinn der Legende zu füllen*, so sind auch in diesen Kompositionsaxiomen die Wurzeln zu suchen, die allein das Verständnis für diese Art Landschaftsprojektion erschliessen können.

Der erste Berliner Formschnitt Nr. 2 (Tfl. IX): unter Verzicht auf jegliche realistische Raumandeutung geben zwei Felsenformationen, die eine mit einem kümmerlichen Bäumchen bestanden, und ein Wasserberg in der Mitte, in dem der Heilige stapft, das unumgänglich Notwendige für die Situation. Einfacher, kürzer lässt sich die Terrainangabe überhaupt nicht entwickeln — und trotzdem, wir erfahren alles, was wir zu wissen brauchen, sogar weit besser als etwa aus dem vielgestaltigen Landschaftsbild der in ihrer Geschwätzigkeit unerträglichen Metallschnitte vom Ausgang des Jahrhunderts. Bei Nr. 3 (Tfl. X), 4, 8, 9, 10 (Tfl. XII), 12, 13 (Tfl. XI [b/c]), 15 (Tfl. XXI[b]), 17 u. a. ähnliche primitive Situationsangaben mit jenen Felsen- und Baumformen, die an antike Reliefs erinnern, aber auch an Gleichzeitiges in der Glasmalerei [1]).

[1]) So z. B. ein Glasgemälde in St. Stephan zu Wien; s. Burger, Hb. I, p. 199, Abb. 225.

Das Wasser, das der Heilige zu durchschreiten hat, wird schon sehr früh in die Darstellung einbezogen, wie das eingangs genannte Relief von S. Marco-Venedig zeigt (Tfl. I). Es ist also reiner Zufall, dass bei dem im Unterrand an sich nicht intakten Nürnberger Holzschnitt Nr. 7 (Tfl. XI [a]) nichts davon zu sehen ist. Daraus etwa Rückschlüsse auf ein besonderes Alter zu ziehen, wie dies tatsächlich geschehen ist, wäre grundverkehrt. Dass sich mit diesem Wasser übrigens irgendwelche lokale Vorstellungen verknüpfen, ist nicht anzunehmen, wenngleich man da und dort bei den Beschreibungen einzelner Darstellungen — (speziell französische Forscher haben dies getan) — die Angabe lesen kann, es sei der Fluss Jordan gemeint oder gar das Rote Meer [1]). Gerade wie in der Legende selbst — ich halte mich an ein altes, wie mir scheint, originales deutsches Christophorus-Epos, das Schönbach [2]) publiziert — abwechselnd bald von „der se", „der pach", bald von des „meres phlum" gesprochen wird, so wechselt auch die Darstellung je nach ihrer Provenienz vom schmalen steinigen Gebirgsbach (11 [Tfl. XIII], 17) zum grossen rauschenden Strom (55 [Tfl. XXIII], 81 [Tfl. XXVII [a]], 96 [Tfl. XXXI]), vom kleinen engbegrenzten Tümpel (29 u. 30 [Tfl. XX [a/b]], 31, 42) zum stürmisch bewegten Meer (86 [Tfl. XXVIII], 99 [Tfl. XXXIV]). Andere wiederum — speziell die Niederländer oder die vom Niederrhein — bevorzugen den im Hintergrund zum Meer sich ausdehnenden Fluss (46 [Tfl. XXI [a]], 59, 93 [Tfl. XXX [a]], 98 [Tfl. XXXIII]), im Grunde nichts anderes als eben die logische Ausgestaltung jenes Landschaftsbildes, das in seiner ersten Form mit den seitlichen Landschaftskulissen operiert hat.

Das uralte Rezept mittelalterlicher Miniaturisten (vergl. Tfl. III), die Wasserfläche seiner Oberfläche nach zu geben — daher die Impression des Wasserberges —, nicht etwa im Quer- oder Durchschnitt, ohne den geringsten Anstoss zu nehmen, dass ein ins Wasser hineingezeichneter Fisch im Widerspruch dazu von der Seite statt von oben und über, nicht im Wasser sichtbar wird, hat auch noch für die ältesten Formschneider volle Geltung. Recht seltsam für unser modernes Auge konstrastieren nun hier die in Niedersicht entwickelten Wasserwogen mit dem reinen Profil der Füsse des Riesen (1, 2 [Tfl. IX] u. ff.) — also ein perspektivischer Dualismus, der in der Zeit der gefühlsmässigen Perspektive um so weniger Wunder nehmen darf, als er selbst bei einem so fortgeschrittenen Landschafter des beginnenden 16. Jahrhunderts, wie PATENIR, noch kein völlig überwundener Standpunkt ist [3]). Um 1400 ist es jedenfalls keinem Menschen eingefallen, an solchen Konflikten, die sich für unser Auge aus einer Bildkonstruktion mit mehr als einem Blickpunkt ergeben, Ärgernis zu nehmen. „Verankert in einer grundsätzlich idealistischen Weltanschauung, ist ‚a priori' jeder Naturnachahmung und Kunstbereicherung in der Gotik eine bestimmte Grenze gezogen" [4]).

Nicht minder charakteristisch ist es, dass es den meisten der frühen Formschneider vollständig genügt, die Füsse des hl. Fährmannes im Wasser zu netzen — sie wollen eben noch nicht mehr, als den Vorgang symbolisieren, ähnlich wie der Freskant vom Nonnenchor in Wienhausen (Tfl. IV), der allerdings die Füsse seines Christoph durchaus idael vor seinem Wasserberg hingemalt hat. Wenn man bedenkt, dass diese noch recht mittelalterliche Auffassung weit in die Zeit eines KONRAD WITZ hineinreicht, dem es als einem der ganz wenigen im 15. Jahrhundert geglückt ist, das Thema in voller Konsequenz seiner eigentlichen Bedeutung zu fassen, d. h. den Riesen tief ins Wasser zu stellen [5]), so mag man hierin einen drastischen Beweis für das Konservative, um nicht zu sagen: Rückständige jenes Holzschnittes erkennen, der sich an die älteste Gruppe mit allen Schattenseiten des Wechselbalges seiner Übergangszeit anschliesst.

Bei den frühen Blättern (1/13, 15/20) herrscht ähnlich wie bei gotischen Glasgemälden, die den Grund der Luftregion blau nehmen mit dem reinen Charakter einer begleitenden Folie, die Vorstellung des freien unendlichen Raumes noch ungebrochen fort: der Hintergrund, den der Wasserberg umspülen sollte, ist noch nicht erfunden, und zwar ist es eine absolute Raumherrlichkeit, welche die immateriellen Gründe intonieren. Nirgends

[1]) M. Müller, Lectures sec. ser. p. 552 Anm. [2]) in: Zt. f. d. A.-K. XVII, 85/136. [3]) s. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel p. 102. [4]) Dvořák, l. c. p. 86. [5]) s. Glaser, a. a. O. p. 84/85 mit Abb.

wie hier schlägt die hohe Idealität des Kunstwerkes so vernehmlich an unsere Seele. Später freilich, als die Zeit des reinen Stiles vorüber war, d. h. lediglich die alten Formen äusserlich mechanisch kopiert wurden (etwa 61, 65 u. a.), hat auch die Raumherrlichkeit ihren Sinn verloren. Der einfache Formschnitt lässt den Grund weiss, der Metallschnitt dagegen nimmt den feierlichen dekorativen Goldgrund des spätgotischen Tafelgemäldes zum Muster; als Äquivalent gibt er ein dekorativ-ornamentales Tapetenmuster, in dem technische Fertigkeit, vor allem aber der ornamentale Spieltrieb der Goldschmiedphantasie, seine Blüten treibt (66, 67, 68 [Tfl. XXIX b] u. a.); zumeist sind es auf den Winkel gestellte viereckige Zierfelder, die, aneinander anschliessend, mit Rosetten oder einem aus fünf Punkten mit vier kleinen Kreuzen gebildeten Kern regelmässig die ganze Fläche füllen. Gerade in dem dadurch entstehenden Flimmern der Fläche ist der Reiz dieser Gattung zu suchen. Eine Ausnahme bilden die Metallschnitte Nr. 63 (Tfl. XXV) und 64: bei beiden Frühblättern ist der Grund wie bei den frühen Holzschnitten weiss geblieben — ob aus technischer oder künstlerischer Überlegung, ist schwer zu entscheiden. Bei Nr. 63 (Tfl. XXV) scheint der Grund ausgesägt zu sein, was wohl so zu deuten ist, dass ein gleichmässiges Ausschaben von so vielem Metall zu mühsam war; bei der bedeutend kleineren Darstellung Nr. 64 ist dieses Verfahren indess sicherlich zur Anwendung gekommen, da verschiedentlich Spuren des Metallgrundes auf der weissen Fläche des Papieres durchschlagen.

Aus dem Kreis der ältesten Formschnittgruppe heraustretend, trifft man, das landschaftliche Moment im Auge, ziemlich unvorbereitet auf jenen berühmten Buxheimer Christoph (1), dessen Datum von 1423 uns den willkommenen Stilmasstab gibt, zwischen älteren und jüngeren nicht datierten Christophbildern unterscheiden zu können. Hier ist es nicht mehr wie bei Nr. 2 (Tfl. IX) der geistige Gehalt der Hauptgruppe, der allein interessiert, die breit und behaglich erzählte Landschaft, mit ihren vielen Details ein integrierender Erzählungsbestandteil geworden, läuft ihm den Rang ab. Und diese Landschaft, die mit ihrer Treffsicherheit der Gegenstandsvorstellung über das Dargestellte keinen Zweifel aufkommen lässt, ist es auch der Hauptsache nach, was als das Neue, Ungewohnte den Eindruck von Generationsunterschieden zwischen diesem Christoph und den Erzeugnissen der ältesten Gruppe hervorruft.

Zum erstenmal darf innerhalb der Christophdarstellung von Landschaft im eigentlichen Sinn des Wortes gesprochen werden: in Hufeisenform um die Hauptgruppe sich herumlegend, also in Assimilation an den Standpunkt des menschlichen Subjektes, entwickelt sich ein vielgestaltiges Terrain mit Bäumen und anderer Vegetation, das seinerseits wieder belebt wird von Menschen, Tieren, Baulichkeiten u. a. m., in der Mitte ein halb ovales, oben offenes Becken für das Wasser, das der Heilige zu durchwaten hat, — alles in allem: jenes naive Erzählungsbedürfnis scheint sich zum Wort zu melden, aus dem, fern aller Skepsis oder räsonnierenden Denkens, der gleiche Geist spricht, wie aus jenen köstlichen Randleisten der spätmittelalterlichen Buchillustration, die „das Weltgetriebe in lustiger Kleinlichkeit vor unserem Auge vorüberrauschen" lassen[1]). Dass der Holzschnitt, seiner Sonderart entsprechend, bedeutend gröberes Geschütz auffährt, darf uns nicht irritieren. Dabei ist wichtig, dass hier zum erstenmal offenbar wird, dass im Verhältnis des Menschen zur Natur eine gewisse Temperaturveränderung vorgegangen ist; zur Wärme und Vertraulichkeit eines HAUSBUCHMEISTERS fehlen allerdings noch sehr viele Grade.

Also schon um 1423 nicht mehr reine Repräsentation — ein breit gesponnener Erzählungsversuch auch im rein Landschaftlichen! Wie verhält sich aber nun dies zur Realität der Erscheinung?

Das Mittelalter hat der Kunst des Raumes entbehrt, d. h. die neue Kunst beginnt da, wo man versucht, Raum aus der Fläche herauszuholen. Wenn nun auch — von dieser Darstellung aus gesprochen — das grosse Ereignis, wie der Flächenstil sich umzusetzen beginnt in den Raumstil, unbedingt schon der Vergangenheit angehört, so ist doch das flächenhafte Empfinden noch so stark, dass der zweifellos von raumfüllenden Prinzipien diktierte Aufbau wie zwischen zwei Glasscheiben flachgepresst erscheint, d. h. das Auge des Beschauers wird gleichsam

[1]) Vgl. die berühmte Wenzel-Bibel im Wiener K. H.; s. Burger, Hb. I, p. 166.

gezwungen, den Boden als ansteigend zu postulieren. Trotzdem lässt die Art, wie hier eine Bühne zu supponieren versucht wird, bereits erkennen, dass man sich darüber Gedanken macht, wie auch den Figuren ein Raumwert neben anderen Raumwerten zuzuweisen wäre. So will z. B. das seinen Weg hinaufwandelnde Figürchen jedenfalls eine Bewegung bildeinwärts andeuten; noch deutlicher wird dies Motiv allerdings auf der Wiederholung im Oxforder Formschnitt Nr. 27 (Tfl. XVIII), wo durch Umwandlung dieser Figur in eine Rückenfigur der Wille zum Tiefenzug noch drastischer herauskommt. Nicht zuletzt verrät auch die stufenweise Schichtung des Terrains die Absicht, eigentlich nicht so sehr plan in die Höhe hinaufzuführen, als schon ein Endchen Tiefe zu erkämpfen. Allein all dies ist vorläufig umsonst. Solange der Zeichner noch in diesem Masse mit der Niedersicht operiert und sich nicht scheut, wie in früheren Zeiten die Figur dazu in Profilansicht zu stellen, solange er die immer drückender werdende Vorherrschaft des Flächenbannes nicht weit energischer abzuschütteln vermag, beweist er, dass er für die neue Zeit doch noch nicht reif ist. Die neue Zeit ist aber bereits da, weil gerade „um die Wende des 3. Jahrzehntes der Prozess der Stilbildung sich vollendet, die für eine weite Folgezeit massgebend bleiben sollte“ [1]). Eine Reihe von Kompromissen zwischen mittelalterlicher und moderner Kompositionsweise beweisen, dass ein wenig von dieser kritischen Epoche, von den neuen Erfindungen vom Oberlauf des Rheines stromabwärts, auch auf unseren Holzschnitt abgefärbt haben: während z. B. bei Nr. 2 (Tfl. IX) und den übrigen Darstellungen der ältesten Gruppe die Füsse des Riesen, soweit sie vom Wasser bespült werden, gänzlich unsichtbar gemacht sind, treten nunmehr, um das Durchsichtige des nassen Elementes zu charakterisieren, die Umrisslinien meist klar im Wasser hervor, oder sie werden, wie eben hier beim Buxheimer Christoph, von einer strähnenartig sich um das Bein legenden Welle unterbrochen, um die Bewegung des Gegen-den-Strom-Schreitens drastischer zu illustrieren, also immerhin ein Fortschritt, den man als Zeichen für das langsame Durchdringen des Gotisch-Idealistischen mit dem Gotisch-Realistischen auslegen darf. Trotzdem ist die Bühne noch immer recht ideal gedacht; denn diesem mächtig ausschreitenden Riesen müsste es ja ein Leichtes sein, mit einem Satz über ein solches Gewässer hinwegzusetzen.

Als Landschaftskomposition stellt also der Buxheimer Christoph innerhalb der Graphik des 15. Jahrhunderts zweifellos eine hochbedeutsame Leistung dar, für spätere Generationen gewissermassen den Wendepunkt in der Formulierung des Themas, auf dem man weitergebaut hat. Gleichwohl wäre es falsch, diesen Holzschnitt irgendwie als Phänomen zu isolieren, ihn nicht innerhalb des Fortschrittes seiner Zeit zu betrachten. Er steht durchaus in der allgemeinen Strömung, — es ist nur heutzutage bei dem lückenhaft erhaltenen Denkmälervorrat nicht immer möglich, die verbindenden Fäden restlos aufzudecken.

Auf Schritt und Tritt stossen wir auf verwandte Bildungen, phraseologisch verarbeitete, z. T. wörtliche Übernahmen — unwiderlegliche Beweise, welches Aufsehen diese Darstellung damals erregt haben muss —, so bei den Holzschnitten 18/22 (Tfl. XIV/XVI) — mit Einschränkung auch 27 [Tfl. XVIII] —, den Schrotblättern 63 (Tfl. XXV), 65, 66, 72/77 (Tfl. XXVI) u. a. Man darf also tatsächlich sagen: in der Buxheimer Landschaftskomposition ist ein Generationsschema verkörpert, das über seine Zeit hinaus seinen Einfluss fast auf ein ganzes Jahrhundert hin erstreckte, ohne aber damit behaupten zu wollen, ausgerechnet dieser Holzschnitt wäre in allen genannten Fällen das Vorlageblatt gewesen, nach dem in den Formschneidewerkstätten gearbeitet wurde.

Die engbrüstige Landschaftsbühne, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, legt sich um die Figurengruppe herum, sie ist einrahmendes Motiv für die Repräsentation, sie gibt der Figur Halt, sie ist eingeschrieben in jenen von der Bildtektonik diktierten Duktus. Das, was die Metallschneidetechnik in ihren Hauptblättern Nr. 72/74 (Tfl. XXVI) hinsichtlich der Landschaft gibt, muss trotz bewusstem Disponieren mit Errungenschaften aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts unbedingt an die Leistungen dieser älteren Generation angeschlossen werden. Vom Buxheimer Christoph führt, was später noch zu erhärten sein wird, ein direkter Weg zu diesen eigen-

[1]) Glaser, a. a. O. p. 41.

artigen Formulierungen niederrheinischer Goldschmiede nicht bloss der Form, sondern auch der Idee nach, während der gleichzeitige Kupferstich in schroffstem Gegensatz dazu steht. Im Metallschnitt kehren auch jene rhythmisch-tektonischen Bindungen durch Symmetrie wieder, wie etwa das frappante Spitzbaum-Motiv von Nr. 65, der planmässige Wechsel zwischen Bäumen und Felsplatten bei Nr. 21 (Tfl. XVI) und 72, die Rhythmisierung des Wellensees von Nr. 69 und 76, ganz zu schweigen von der symmetrischen Stilisierung alles Vegetabilischen (65, 74 [Tfl. XXVI], 78 [Tfl. XXXV c]). Das alles sind Dinge, die wohl von einem gesteigerten Bedürfnis nach Natur, aber nicht von Naturwahrheit sprechen, und deren Genealogie aus den alten tektonischen Systemen unschwer abzuleiten ist. Nur in dieser Form wären sie früher undenkbar gewesen, und das, was hier unter diesem Namen geht, wirkt nur wie ein fernes Echo jener monumentalen Wucht symmetrischer Ordnung, die früheren Generationen so fest im Blute sass.

Die durch gemeinsamen Vordergrund zusammengeschweisste Kulissenscheibe bleibt lange Zeit Trumpf. Daneben sehen wir aber doch schon bei relativ frühen Blättern wie Nr. 11 (Tfl. XIII) Dinge, die aufhorchen lassen: Das Wasser entwickelt sich als richtiger Fluss, unmittelbar bei der linken Umrahmung hervorquellend, und wird nun nicht etwa parallel zum Bildrand weitergeführt, sondern schiebt seine breiten Massen in einer aufsteigenden Kurve nach rechts hinten, während der schmale Streifen Landes vorne mit seiner fast expressionistisch skizzierten Felsenkulisse diesem Tiefenzug zu folgen scheint — (ähnliches, nur etwas lahmer, bei Nr. 17), ein Motiv, das in seiner Kühnheit zweifellos das Zeichen sehr bewussten Willens und entschlossenen Eingehens auf neue Problemstellungen bedeutet. Ein weiterer Vorbote dafür, dass sich Neues vorbereitet, sind zwei unscheinbare Linien auf dem Holzschnitt Nr. 21 (Tfl. XVI), die, das Wasserbecken rückwärts abgrenzend, von einer Kulisse zur anderen herüberführen: der erste schüchterne Versuch, mit der absoluten Idealität des Raumes zu brechen, der erste Schritt zur Anbahnung des Hintergrundes. Der Weg, den die Entwicklung in dieser Hinsicht im Holzschnitt gegangen sein dürfte, lässt sich durch die Nrn. 27 (Tfl. XVIII), 28 (Tfl. XIX), 14 (Tfl. XXI c), 54 (Tfl. XXII), 55 (Tfl. XXIII), 58 anschaulich belegen. Formulierungen wie Nr. 68 (Tfl. XXIX a) und 69, wo sich die Seitenkulissen hinter dem Rücken des Riesen schliessen, so dass aus ihrer Kuppelung gleichsam automatisch ein Hintergrund entsteht, sind seltener, aber für die Bewältigung des Problems nicht minder wichtig. Bei Nr. 27 (Tfl. XVIII) kommt schon eine starke Raumfreudigkeit zum Ausdruck; allein da vor dem ziemlich reich durchkomponierten Grund die den Holzschneidern in Fleisch und Blut übergegangenen Seitenkulissen nach dem Buxheimer Schema aufgebaut sind, ergibt sich ein wenig organisches Nebeneinander der nach dem neuen Gesetz erkannten illusionären Raumtiefe mit der auf planimetrische Projektion eingestellten Landschaftsdekoration. Jenes unvermittelte harte Aneinanderreiben von Altem und Neuem, das gleiche Schauspiel, das für seine Zeit der Buxheimer Christoph abgegeben hat, wiederholt sich also hier ein halb Jahrhundert später unter neuen Voraussetzungen.

Nach diesen deutlich scheidbaren Phasen einer steten Weiterentwicklung ist auf Nr. 28 (Tfl. XIX) ein neuer, gewaltig spürbarer Ruck nach vorwärts geschehen: die bei Nr. 27 (Tfl. XVIII) noch so störende Aufdringlichkeit der Fläche ist hier nicht nur nahezu unwirksam gemacht, es ist förmlich ein neues Verhältnis von Raum und Füllung fixiert, d. h. wir stossen innerhalb der Graphik zum erstenmal auf jenes Bestreben, Raum zu schaffen für die Geschichte, die man erzählen will, etwas, was bei den Miniaturisten z. T. schon lange in Übung war. Die Bühne scheint nach ihrer ganzen Tiefe aufgebrochen, zwischen Figur und Hintergrund entsteht eine Art Raumschicht, die auf die Impression einer freien räumlichen Umhüllung der dreidimensionalen Form hinzielt. Freilich stehen wir erst bei den allerersten Anfängen eines Anfanges. Auch seitliche Felsenkulissen existieren noch, aber sie haben mit dem alten Scheibenschema nichts mehr gemein; sie verschwinden und kommen wieder. Die hohe Felsenbank links sitzt perspektivisch richtig im Bild, die Tiefe selbst nimmt gut zwei Drittel der Höhe des Bildes ein. Der Heilige ist somit nicht mehr eingekeilt zwischen überladenem Terrain, das zu seiner Erscheinung in keinerlei tatsächlichem Verhältnis steht; er hat Luft zu atmen, Platz sich zu bewegen. Auf Nr. 14 (Tfl. XXI c), dem kleinen Mettener Bildchen, ist

der Einsiedler mit seiner Leuchte bereits in den Hintergrund verlegt, der nun mehr und mehr als der richtige Platz für die durch die exponierte Stelle der Seitenkulisse viel zu aufdringlich gewordenen Nebenvorgänge erkannt wird. Auf Nr. 54 (Tfl. XXII) und 76 vollends wird alles, was irgendwie nach Seitenkulisse aussieht und die Szene einengt, verpönt, eine naturgemässe Reaktion, um nicht zu sagen: bewusste Opposition gegen die allzu lange Herrschaft der scheibenartigen Kulisseneinfassung. Zum mindesten nach einer Seite hin (54, Tfl. XXII) liebt man es, völlig freie Bahn zu haben, um den real gegebenen Ausschnitt der Flusslandschaft, an Hand der nun modern werdenden Reliefbühne entwickelt, ganz willkürlich vom Bildrand überschneiden zu lassen, wobei das rückseitige Flussufer parallel zum Bildrand den ganzen Grund füllt, um sogar schon einen richtigen Städteprospekt zu tragen. (Das Gleiche gilt in verstärktem Masse von Nr. 55 [Tfl. XXIII].) Bei Nr. 53 ist die Landschaft auf Grund des neuen Schemas aufs miniaturhaft Liebliche hin konzipiert: die sanft verklingende Berglinie am Horizont bedeutet in diesem Milieu in der Tat eine Überraschung. Ganz anders bei dem späten Holzschnitt Nr. 58: keine Reliefbühne, sondern so ausgesprochene Tiefenorientierung, dass ich mich Kristellers Vermutung, das Blatt gehöre schon dem 16. Jahrhundert an, nur anschliessen kann. Statt der parallelen Entwicklung zum Bildrand setzt der Fluss links im Vordergrund ein, führt dann durch die Bildmitte, um nach niederländischem Rezept in der Ferne des Grundes zu entschwinden. Noch nie ist bis jetzt innerhalb des Holzschnittes dem Beschauer ein derartiger Tiefenzug geboten worden, dem das Auge gar nicht ausweichen kann. Die symmetrischen Seitenkulissen sind zwar wieder aufgenommen, allein, in den Mittelgrund verlegt, werden sie in den Dienst der Tiefenbewegung gestellt und ausserdem durch kontrastierende Bewegung interessant gemacht, eine künstlerische Regel, die, von Italien ausgehend, auch auf die Niederlande abzufärben beginnt, der mutmasslichen Heimat dieses Blattes. Ganz anders erweist sich nun auch das scheinbar so stumpf gewordene Auge des Holzschneiders der Wirklichkeit gegenüber orientiert: Die Mühle links im Mittelgrund ist nicht mehr das mit den primitivsten Mitteln zur Erscheinung gebrachte Spielzeugschachtelhäuschen, das es seit dem Buxheimer Christoph auf Nr. 22 und selbst auf Nr. 54 (Tfl. XXII) und 55 (Tfl. XXIII) noch war. Die Ursachen dieser Wendung basieren auf einer neuen Wertung der Sichtbarkeit, auf einer Emanzipation von dem isolierenden Blick, der bisher im 15. Jahrhundert Mode war. Eine Selbstverständlichkeit, dass bei dieser Konstellation das alte Rahmenmotiv von vornhinein zum Tod verurteilt ist.

Ein kurzer vergleichender Blick auf den rechten Geländestreifen bei dem „Christoph von 1423“ und auf die Formation, die innerhalb des gleichen Grundgedankens dieser Holzschnitt gibt, lässt ahnen, welchen Weg die Kunst gegangen ist in den 80 Jahren, die zwischen den beiden Darstellungen liegen mögen. Die Kluft, die nun noch von einem jungen DÜRER (dem Holzschnitt-Christoph 113, Tfl. XXXVIII[a]) trennt, ist nicht mehr so unüberbrückbar — im Gegenteil! All die Prämissen, an die DÜRER anknüpft, sind hier im Prinzip schon vorhanden.

Die Entwicklung des Landschaftsbildes innerhalb des Holzschnittes war in Wirklichkeit natürlich bei weitem nicht so einheitlich und gleichmässig, wie sie sich auf Grund obigen Exkurses darstellt. Bei der Handwerklichkeit vieler Holzschnitte kann sie es auch gar nicht gewesen sein; die rückschrittliche oder zurückgebliebene Gesinnung so mancher Formschneidergesellen konnte und wollte mit dem teilweise rapiden Tempo der Entwicklung nicht gleichen Schritt halten. So bleiben Darstellungen wie Nr. 56 (Tfl. XXIV) und 61, die wir mit gutem Grund in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts setzten, im wesentlichen dem alten bewährten Schema mit dem idealen unendlichen Grunde treu.

Der ganze Entwicklungsprozess im Holzschnitt wäre nicht zu verstehen, wenn man nicht verfolgt, was gleichzeitig im Kupferstich vorgeht. Hier sind die entscheidenden Wandlungen geschehen. Überdies packt die Stecherei die Christoph-Landschaft gleich von vornhinein ganz anders an. Sie war es, die die treibenden Kräfte besass, das alte stereotyp gewordene Bildschema bis auf einen letzten Rest aufzulösen, die Darstellung aus der dünnen Reliefschicht herauszunehmen und nach jener Freiheit der Raumanlage zu streben, die absolut notwendig war als neues Fundament für eine zeitgemässe Umgestaltung des Themas.

Im Stich erfahren wir auch erst so recht, welche Bewandtnis es hat mit dem gesteigerten Bedürfnis nach Naturwahrheit. Von allem Anfang an ist die Kontinuität zu den beiden gotischen Grundrichtungen unterbrochen durch die neue selbständige Naturauffassung. Die Naturbeobachtung hat nicht mehr die rein akzessorische Bedeutung wie etwa beim Buxheimer Holzschnitt (1), wo lediglich einzelne Naturbeobachtungen in das herkömmliche Schema eingetragen werden. Der Übergang vom Stereotypen zum Individuellen ist beim Kupferstich so weit vorgeschritten, dass schon jedes Detail auf Naturbeobachtung beruht, wobei in gesteigertem Masse als „neuer Begriff" die künstlerische Konzeption dazu kommt [1]), welche eigene Gesetze verfolgt. „Aus einem ergänzenden Korrelat verwandelt sich die Naturbeobachtung in die Wurzel und das vornehmste Ziel, in Anfang und Ende der künstlerischen Schöpfung" und deshalb dürfen wir innerhalb der Graphik ohne besondere Skrupel hier „eine neue Periode in der Geschichte der geistigen Entwicklung der Menschheit" beginnen lassen [2]).

Kein seichtes, die Füsse nur netzendes Rinnsal, kein improvisiertes Wasserbecken, das auch ohne Siebenmeilenstiefel von einem Riesen wie unserem Christoffel mit einem Schritt zu überqueren wäre, eine weite, stürmisch bewegte Wasserfläche hat der Heilige beim BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII) zu durchwaten. Noch mehr als seinem Schüler, dem MEISTER „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]), ist ihm jene Illusion bewegter Wellen geglückt: jetzt glaubt man es auch endlich, dass das Wasser ist, worin die Füsse des Riesen stehen. Vielleicht ist es sogar das Meer; denn die rechts vom Bildrand überschnittene Wasserfläche setzt der Phantasie des Beschauers keine Grenzen, also nicht mehr das zaghafte Sich-Begnügen mit einem engbeschränkten Gesichtsfeld, dem die Holzschneider fort und fort das Wort reden [3]). Wir haben auch im Holzschnitt seit dem Buxheimer Christoph (1) allerhand Vegetabilisches getroffen, Grasbüschel, Blumen da und dort, vor allem Bäume; allein was will all das sagen gegen die eminente Naturtreue und Sorgfalt, mit der ein BAPTISTA-MEISTER (86), ein MEISTER „E.S." (81), ein SCHONGAUER (100, Tfl. XXXV [a]) seine Wasserlilien zeichnet und sticht, die zwischen dem Gestein am Ufersaum blühen! Was ist aus den mesquinen, schematischen Gesteinsformationen von Nr. 2, 3, 4, 6, 8, 9 ff. bei einem Stecher wie MEISTER „F.V.B." (98, Tfl. XXXIII) geworden, welch emsiges Naturstudium, welch tiefes Verständnis für die Stofflichkeit einer Felsbildung hat diese Art der Darstellung zur Voraussetzung! Allenthalben schlägt uns hier soviel heimliche Freude und Sehnsucht nach der Natur entgegen, dass man förmlich von einer Rehabilitation der Natur reden kann gegenüber den blossen Sachangaben und dem gewollten Stilisieren im frühen gotischen Holzschnitt.

In dieser Gesinnung liegen die Prämissen für jenes Hinarbeiten auf Gleichberechtigung der belebten und nichtbelebten Natur, die sich im 16. Jahrhundert dann restlos vollzogen hat. Die vielen Widersprüche, die einer homogenen Verbindung des Figürlichen mit dem dargestellten Natur-Ausschnitt noch im Wege sind, die Form und Inhalt noch nicht völlig ineinander aufgehen lassen wollen, suchen Stecher wie MEISTER „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]), vor allem unser BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII), der SEBASTIANS-MEISTER (96, Tfl. XXXI), MEISTER „F.V.B." (98, Tfl. XXXIII) nach Kräften zu überwinden. Sie zielen von vornherein auf eine neuartige Gesamtgestaltung des Bildthemas ab, anstatt sich auf Flickwerk einzulassen wie der rückschrittlich gesinnte BANDROLLEN-MEISTER (87, Tfl. XXIX [a]), der durch Auffrischen der Landschaftsmotive mit dem Kompromiss des Traditionsschemas auszukommen glaubt. Der Ausgangspunkt für diese neue Orientierung ist im wesentlichen also bei den Niederländern und am Niederrhein zu suchen, welche die Landschaft als Mittel zur Darstellung des Raumes nehmen und mit der ihnen eigenen Stilsicherheit und Feinheit der Durchbildung ihre Aufgabe lösen, dabei aber uniformer sind in der Auffassung des Christophthemas an sich als beispielsweise die Oberdeutschen, ohne dass man von Monotonie sprechen dürfte.

[1]) s. Dvořák, l. c. p. 101. [2]) Dvořák, l. c. p. 113. [3]) Es ist eine durchaus willkürliche Interpretation, auf Grund dieser Christophlandschaft eine Abhängigkeit zu KONRAD WITZ zu konstruieren (Escherich, Konrad Witz. Strassbg. 1916, p. 138), und es scheint eigentlich überflüssig zu betonen, dass in Wirklichkeit die beiden Landschaftsfassungen nicht das mindeste gemein haben.

Friedländer bemerkt einmal mit der ihm eigenen Treffsicherheit des Urteils — ich weiss nicht mehr an welcher Stelle —: „Die Niederländer wollen Tiefenillusion mit kulissenartigen Massen, parallel zur Bildfläche geschichteten Hügeln oder Bäumen erwirken und entwickeln nur den Hintergrund reich. Die landschaftliche Tiefe wird also durch das Surrogat der Teilung gewonnen, wobei sich zumeist im Mittelgrund die Verlegenheit verrät." Wenn auf irgend etwas, so passen diese Worte auf jene Reihe von gestochenen Christophbildern, auf welchen die alten Seitenkulissen unter allerdings wesentlich anderen Voraussetzungen ihre Auferstehung feiern. Wenn nämlich MEISTER „P.W."- VAN MECKENEM (93, Tfl. XXX [a]) oder der BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII) links seine steile Felsenkulisse so in das Bild hereinschiebt, dass sie ein ausdrucksvolles Profil bietet, so geschieht das nicht so sehr, um den Eremiten und seine Kapelle gut plazieren zu können, gerade so wenig wie bei MEISTER „F.V.B." (98, Tfl. XXXIII), der den Vordergrund schluchtartig zu einem pittoresken Engpass schliesst, wie dies nach bewährtem altflandrischen Rezept die BOUTS, MEMLING und QUENTIN MASSYS für ihre Christophbilder lieben [1]) — daraus spricht klar und deutlich die Absicht, Vorder- und Hintergrund statt ineinander überfliessen zu lassen, scharf voneinander zu trennen und mit Hilfe der seitlich eingeschobenen Versatzstücke als Entfernungsmesser zu einer konsequenten Vertiefung zu gelangen. Das Endziel ist und bleibt eine möglichst tiefe Bühne, welche die Möglichkeit eines weiten Horizonts mit reizvollem Fernblick gewährleistet. Es ist das aber nicht mehr jene rein idealistische Freude der Gotik an weiten Horizonten und in Tiefe und Ferne unbegrenzten Bühnen, von der Dvořák [2]) spricht; eine von Grund aus andere Gesinnung lässt dem Beschauer jetzt die Schönheit der Natur und die Mannigfaltigkeit des Lebens „in effigie" enthüllen.

Im Gegensatz zu dem Bocholter Stecher (98) der MEISTER „I.A.M." VON ZWOLLE (97, Tfl. XXXII und die Kopie 80)! Wenn er mit der parallel zur Bildfläche sich gebenden Schichtung kontrastierender Geländekulissen operiert, so hat er vielmehr ein gleichwertiges Ineinanderüberführen der Gründe im Auge. Die Vegetation — seine gross gesehenen Bäume bedeuten innerhalb der Graphik etwas Unerhörtes — übernimmt dabei architektonische Funktionen. Aus diesen Intentionen erklärt sich alles übrige, auch weshalb er auf die Gelegenheit besonderer Entfaltung der Landschaftsdarstellung — etwa im Sinne PATENIRS — verzichtet, obwohl für unseren Geschmack gerade bei einem Christoph zu Pferd ein breiter, für Fussgänger nicht passierbarer Strom wohl eher zu erwarten wäre als dieses unansehnliche, höchst ungefährliche Bächlein, in dem der Gaul parallel zur Bildfläche ziemlich sinnlos in elegantem Paradeschritt flussaufwärts tänzelt. Die Unwahrscheinlichkeit des Vorganges wird dadurch noch unwahrscheinlicher, — eine seltsame Dissonanz zu dem Wirklichkeitssinn der Heimat dieses Stechers.

Den stärksten Kontrast zu den Niederländern treffen wir bei SCHONGAUER (100 ff., Tfl. XXXV [a]). Rein als Folie für die Hauptgruppe gedacht, ist die Landschaft auch dementsprechend technisch behandelt. Ganz anders wieder der andere grosse Oberdeutsche, der HAUSBUCHMEISTER (107); an Feinheit und Freiheit der landschaftlichen Gestaltung die Stecher in seinem ganzen Umkreis turmhoch überragend, wirkt das meiste neben ihm nur wie ein seichtes Plätschern in den Formen der Natur. Ihm ist es überdies gelungen, ein gut Stück von dem Dualismus zwischen Figur und Landschaft soweit zu mildern, als dies im 15. Jahrhundert überhaupt möglich war. Ihn ganz zu überwinden oder die Landschaft auch der Gefühlsstimmung des Gegenstandes anzupassen, ist überhaupt erst Stechern des 16. Jahrhunderts wie ALTDORFER (124, Tfl. XLII [a]) gelungen, die ihrerseits das Problem der Landschaft ganz zu Ende gedacht haben, allerdings mit dem Resultat, dass der Heilige selbst zur Staffage herabgedrückt wird.

[1]) Die Berührungspunkte zu der BOUTS'schen Tafel in München sind stark, noch mehr aber zu dem Antwerpener Bild des QUENTIN MASSYS (s. S. 20, Abb. Tfl. VII); hier kann man nahezu von direkten Beziehungen reden. Ursprünglich ebenfalls als DIERCK BOUTS gehend, hat vor Jahren schon Scheibler die Benennung MASSYS vorgeschlagen; Friedländer (a. a. O.) hat sie akzeptiert und Pol de Moont in den neuen Katalog der Antwerpener Gallerie übernommen.
[a]) l. c. p. 123.

Der dem „Donaustil" nicht fernstehende MEISTER „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]) endlich neigt wiederum mehr der Art von Reliefbühne zu, von der oben beim vorgeschrittenen Holzschnitt die Rede war.

Auch auf das diffizile Kapitel der Licht- und Luftphänomene innerhalb des Christophthemas muss in diesem Zusammenhang wenigstens mit ein paar Worten eingegangen werden. Gerade so wie etwa die brennende Kerze in den Händen des hl. Joseph bei dem Thema der Geburt Christi die „Heilige Nacht" illustrieren soll, begnügt man sich in der ersten Jahrhunderthälfte ausschliesslich damit, den nächtlichen Charakter, den die Legende für unsere Flusszene ursprünglich verlangt, durch die Blendlaterne des Eremiten anzudeuten. Überdies sind von den zahllosen Laternen (1, 6, 8, 16, 21 [Tfl. XVI], 22, 28 [Tfl. XIX], 33, 34, 34 [h], 43, 45, 46 [Tfl. XXI [a]], 53, 54 [Tfl. XXII], 58, 59, 60, 63 [Tfl. XXV], 65, 66, 68 [Tfl. XXIX[b]], 69, 71/73, 75/78, 80, 81 [Tfl. XXVII[a]], 83, 86 [Tfl. XXVIII], 87, 90/94, 96 [Tfl. XXXI], 97 [Tfl. XXXII], 99 [Tfl. XXXIV], 100/108) nur ganz wenige als Lichtspender kenntlich gemacht, etwa auf Nr. 83 und 99, wo im Innern die brennende Kerze sichtbar wird, oder auf Nr. 93 (Tfl. XXX [a]), wo an der Glasscheibe heller Schein zu sehen ist. Meist begnügen sich die Vorgeschrittenen, das Laternentürchen zu öffnen. Der „E.S."-Kopist von Nr. 55 (Tfl. XXIII) hat höchst eigenmächtig bei dem Pflegevater Joseph eine Anleihe gemacht, d. h. dessen brennende Kerze seinem Eremiten in die Hand gedrückt, während auf Nr. 14 (Tfl. XXI [c]), 18/20 (Tfl. XIV/XV), 27 (Tfl. XVIII), 57 aus der Laterne ein brennender Kienspan oder eine Fackel geworden ist [1]). Das Phänomen einer brennenden Leuchte hat bei den alten Holzschnitten die Gestalt eines Rutenbündels analog jener naiven unrealistischen Form, in welcher schlagende Flammen und dergl. stets in dieser Technik angedeutet wurden bis auf DÜRER hinauf, indem man es der Kolorierung überliess, durch ein brennendes Rot die gewünschte Illusion deutlich zu machen.

Um so mehr überrascht es, wenn auf Holzschnitt Nr. 54 (Tfl. XXII) und 56 (Tfl. XXIV) plötzlich ein neues Motiv auftaucht, das keinen anderen Zweck verfolgen kann, als eben das Nächtliche der Szene zu betonen: eine im Strahlenkranz erscheinende Mondsichel, in deren Umgebung überdies durch ein paar unregelmässige Querstriche das Firmament ausdrücklich bezeichnet ist. Dass es sich hiebei nicht um eine Erfindung dieser beiden Holzschneider handeln kann, liegt auf der Hand. In der Tat findet sich bereits bei MEISTER „E.S." (81, Tfl. XXVII [a]) eine Andeutung in diesem Sinne und zwar in Form eines „Systems kräftiger, gegen den Horizont hin feiner werdender Striche" (Lehrs), ja der noch ältere BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII) zeigt sich seinem Schüler auch hierin weit überlegen: statt des immerhin etwas dürftigen Experimentes in kalligraphisch-schematischer Form versteht er es, das gleiche Phänomen in Gestalt richtiger Wolkenbildungen [2]), deren sich selbst ein SCHONGAUER nicht zu schämen brauchte, weit naturalistischer vorzutragen. Auch Lehrs hat bemerkt, dass sie „weit über das Mass dessen hinausgehen, was seine Zeitgenossen und Nachfolger in der bildlichen Darstellung für nötig und unentbehrlich hielten", und trotzdem rechnet er den BAPTISTA-MEISTER zu den sog. „Primitiven"?! — Von höchster Eigenart ist die Wolkenwiedergabe auf dem Metallschnitt Nr. 72: in Form von kleinen weissen Bergen — dasselbe Prinzip übrigens auch bei Nr. 69, nur in ausgeprägterer Gestalt — füllen sie, in rhythmischem Wechsel wiederkehrend, die ganze für das Firmament bestimmte Fläche, d. h. auch sie sind aus jener rein ornamental-dekorativen Gesinnung heraus geboren, die nun einmal das Wesen dieser Kunstübung bedeutet. Dass übrigens auch den Metallschneidern die damals immer noch übliche Wolkenkrause in ihrer starren ornamentalen Stilisierung keineswegs ungeläufig war, beweist neben der bandartigen Firmamentfüllung von Nr. 73 das Füllsel in der linken oberen Bildecke von Nr. 72: ein paar Stösse der gekerbten Wolkenkrause, aus der dolchartige Blitzstrahlen herausschiessen, dahinter

[1]) Geisberg meint im Hinblick auf Nr. 14, dies Motiv sei ikonographisch ganz ungewöhnlich; abgesehen von obigen Beispielen, lassen sich aus dem 16. Jahrhundert unschwer eine ganze Reihe von Analogien nennen: etwa die beiden Christophbilder des MEISTERS VON MESSKIRCH (in Donaueschingen und München), die beiden Federzeichnungen von HANS HOLBEIN in Basel (Glaser Nr. 17/18), die des WOLF HUBER (ebenda), die des H. KNODER in Erlangen (Wiener Jahrb. XVIII, 1897, p. 12 Abb.) u. v. m. [2]) Mit Mela Escherich (Konrad Witz. Strassbg. 1916, p. 138) hier „Wirsingblätter, die in einem Wasser ertrinken", zu erkennen, ist mir allerdings nicht möglich.

ein Stückchen Sternenhimmel sichtbar — alles in derselben stilisierten Wiedergabe, die besonders anschaulich die apokalyptischen Holzschnitte der Kölner Quentel-Bibel von 1479 zeigen[1]). Bezeichnend dafür, wie die Metallschneider selbst diese Wolkenkrausen einschätzen, ist der Umstand, dass sie in der Bordüre zu Nr. 72 als reines Füllornament wiederkehren.

Resümierend lässt sich also von der Landschaft in der Graphik sagen, dass sie vorläufig noch durchaus subaltern, d. h. höchstens Schauplatz, aber niemals Bildinhalt ist. Trotz aller Konzessionen an den Zeitgeschmack — das Publikum „freute sich, wenn es eine heilige Familie, einen hl. Hieronymus oder sonst etwas Erbauliches kaufte, des Stückes Landschaft, das es darein bekam“[2]) — vergass man nie darauf, was man einem Heiligenbild schuldig war. Man kommt gar nicht auf den Gedanken: dieser im Bildmittelpunkt stehende Christoph mit dem Kind auf der Schulter sei für die Landschaft da, nicht sie für ihn. Es ist deshalb ein Nonsens, bereits in den Christoph-Landschaften eines BAPTISTA-MEISTERS, eines MEISTERS VON ZWOLLE, eines MEISTERS „F.V.B.“ u. a. mehr sehen zu wollen als die untergeordnete Füllung der freigebliebenen Fläche. Das wichtige Neue, die grosse Errungenschaft des letzten Jahrhundertviertels, ist vielmehr darin zu erkennen, dass nun der Heilige nicht mehr ausserhalb des örtlichen Zusammenhanges gesehen wird, dass man die Landschaft auf ihre innere Bedeutung und ihren realen Wert für den Vorgang erkannt hat und dass endlich Figur und Landschaft nunmehr nach einer ganz bestimmten Wirklichkeitsrechnung zusammenkomponiert sind — ganz zu schweigen von dem hohen Verständnis für eine reale Landschaftskonstruktion und der liebevollen Genauigkeit bei ihrer Durchbildung. Dies ist natürlich nur graduell zu nehmen im Gegensatz zur ersten Jahrhunderthälfte; denn im 16. Jahrhundert wiederholt sich dies Schauspiel noch einmal, wobei dann unsere Spätstiche aus dem 15. Jahrhundert die Rolle spielen, die in diesem Teil unserer Untersuchung etwa Darstellungen wie Nr. 27 (Tfl. XVIII) zuzuweisen ist.

Glaser[3]) bemerkt einmal zutreffend: „Heiligenbilder schafft die Kunst nur, solange sie selbst von der Heiligkeit ihres Stoffes durchdrungen ist.“ Sobald einmal die Hingabe an den kirchlich-religiösen Inhalt aufhört, schrumpft unser heiliger Riese immer mehr zusammen, in dem gleichen Maße wie die Landschaft immer grösser und pretenziöser auftritt, bis die ganze Christophorusgeschichte schliesslich nur mehr als ein armselig Stück Staffage ihr Dasein fristet. Der Wechsel der Gesinnung, mit dem diese vollständige Revolutionierung der alten Erzählungsform Hand in Hand geht, wird durch die geistigen Strömungen nach der Jahrhundertwende offen zutage gefördert. Latent vorhanden war er ja schon lange, wenn dies auch gerade in den oben erwähnten Stichen noch nicht mit aller Schärfe offenbar wird.

G. DIE STAFFAGE — IHR VERHÄLTNIS ZU HAUPTGRUPPE UND LANDSCHAFT — DIE ENTWICKLUNG DES GENREMOTIVES.

I. Der Eremit in seiner ikonographischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung (von der kleinen Kapelle zum grossen Städteprospekt).

Mit dem recht schwierigen Problem der Staffage wird für den Formschneider die Frage akut, Thema und Begleitung in ein ansprechendes Verhältnis der Über- und Unterordnung zu bringen. Das mittelalterliche Rezept für solche Dinge lautet: Die Bedeutsamkeit des Hauptmotives — in unserem Fall der Christophgruppe — muss dadurch zum Ausdruck kommen, dass es ohne Rücksicht auf reale Wirklichkeitsrechnung optisch alles beherrschend auf den Plan tritt[4]).

[1]) s. Stahl, Graph. Darstellung von Luft- u. Lichtphänomenen. Münch. 1916, p. 15, 17 u. a. a. O. [2]) Friedländer, Von Eyck etc. p. 101. [3]) a. a. O. p. 144. [4]) Vgl. hiezu S. 22 ff.: das Problem des Grossfigurigen.

Der Formschneider von Nr. 6, der innerhalb der Graphik als erster den Versuch macht, die später so unentbehrliche Gestalt des Eremiten, der mit seiner „Lucerna" am Ufer harrend ausspäht, als Assistenzfigur in den Rahmen der Komposition einzubeziehen, hat dieses alte Rezept noch durchaus verbindlich für seine Darstellung erachtet. Willkürlich hineingepresst in die rechte untere Ecke, organisch dem Bildgedanken in keiner Weise verbunden, scheint die unförmige kleine Gestalt mit gescheiteltem Haar, Krückstock und Laterne innerhalb der Komposition keine andere Aufgabe zu haben, als die tote Ecke unten zu füllen als Gegenpart zu der buschigen Laubkrone links oben, an die bekannten spätgotischen Stifterfigürchen erinnernd, die in der Tafelmalerei ein verwandtes unorganisches und kümmerliches Dasein führen.

Für die Einfügung der Eremiten-Episode kann die einzig richtige Interpretierung jenes alte, oben zitierte (s. S. 58 Anm. 2) deutsche Christophorus-Epos geben: es lässt den Einsiedler in Besorgnis um des Offerus langes Ausbleiben eine „lucerne" nehmen und von seiner Hütte aus auf den Weg machen, bei völliger Finsternis am Fluss eintreffen und dem im Wasser unter seiner Last „umbstrebenden" den Lichtschein entgegenfallen, damit er „sich verrichte" (V. 1008/20, 1072/88). Von einem „Gaben heischenden Mönch", wie man hie und da lesen kann, ist natürlich keine Rede. Die Wirkung dieses Motives auf die künstlerische Darstellung war, sobald es einmal in den engen Rahmen des Repräsentationsbildes aufgenommen wurde, gewaltig und von weittragender Bedeutung. Schon bald als traditionell gesfestigte Zutat sich erweisend, ist zweifellos von ihm der Anstoss ausgegangen, das Akzessorische immer weiter auszuspinnen.

Was die Erscheinung des Eremiten selbst anlangt, so steckt er stets in dem keiner Mode unterworfenen Mönchshabit, mitunter um die Hüfte gegürtet, immer aber mit Kapuze, die zumeist über den Kopf gestülpt ist; auf Nr. 6 und 55 (Tfl. XXIII) dagegen hat er eine recht weltliche Lockenfrisur mit Scheitel. Singulär ist der Glatzkopf von Nr. 28 (Tfl. XIX), ebenso ungewöhnlich die Bartlosigkeit; kräftiger Bartwuchs von mitunter patriarchalischen Dimensionen bei ausrasierter Oberlippe bildet auch beim Einsiedler die Regel. Von seinen Attributen haben wir die wichtigsten bereits kennen gelernt: die Laterne, Fackel oder Kerze (s. S. 65). Die Laterne, bald seitlich, bald oben zu fassen, hat meist die Form der Verseh-Laternen, wie sie noch heutzutage in Tirol oder sonst auf dem Lande üblich sind, auf Nr. 21 (Tfl. XVI) nahezu die Form des Stundenglases. Daneben wird ihm gern auch ein Krückstock (6, 14 [Tfl. XXI c], 16, 21 [Tfl. XVI], 57 u. a.) beigegeben, mitunter auch ein Rosenkranz (58, 93 [Tfl. XXX a] u. a.).

Eines von den besonderen Verdiensten des „Formschneiders des Buxheimer Christoph" (1) ist es nun, dem Eremiten in der Mitte der linken Landschaftskulisse einen Platz angewiesen zu haben, der es wenigstens einigermassen glaubhaft macht, dass er in Beziehung zur Hauptgruppe steht, d. h. dass tatsächlich der Moment für die Darstellung beabsichtigt ist, in dem der Einsiedler spähend auf das Wasser hinausleuchtet — ein wichtiger Faktor für die weitere Ausgestaltung der Komposition. Ganz klar wird die Geschichte hier natürlich noch nicht. Wenn man sie nicht so genau kennen würde, wer weiss, ob man sofort auf die richtige Deutung verfiele. Immerhin ist das Intervall, das Nr. 6 von 1 trennt, gewaltig; d. h. man spürt, dass die neue mit dem Buxheimer anhebende Generation dahin drängt, das allzu stark Akzentuierte des Hauptmotives wenigstens etwas zu mildern. Zweifellos liegen hier aber auch bereits die Wurzeln zu einer gewissen Verunklärung des Bildstiles, wie sie gerade der Graphik der späteren Zeit verhängnisvoll werden sollte.

Von seinem Standpunkt aus hat sich der Zeichner des Buxheimer Christoph vermutlich durchaus als der moderne Mann gefühlt, der dem Zug der Zeit Rechnung getragen hat; retrospektiv wird man anders urteilen. Denn sind auch die Kontraste nicht mehr so krass und unmotiviert wie in analogen Fällen der Freskomalerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts, so steht doch die ins Übermenschlich-Gigantische gesteigerte Grösse des Heiligen noch keineswegs in einem natürlich-normalen Verhältnis zu all dem, was ihn umgibt; d. h. die Hauptgruppe selbst, Träger und Kind, sind als geschlossenes, für sich bestehendes Ganze völlig homogen und in den Grössenrelationen richtig

komponiert — der Eremit aber mit seiner Klause gilt ihm nur als schmückendes Beiwerk. Es verrät daher Geschmack und kluge Mässigung vom gotisch-idealistischen Standpunkt aus, wenn dem Formschneider sein künstlerisches Empfinden vorschreibt, diese Dinge nicht mit derselben Tonstärke zu Wort kommen zu lassen, sondern ihre logische Unterordnung durch eine Reduzierung des Formates zum Ausdruck zu bringen. Einzig und allein darin liegt der Grund für die starke Verkleinerung des Figurenmaßstabes beim Eremiten, nicht in der Illusion einer räumlichen Distanz, die in der Zeit der Flächenorientierung und gefühlsmässigen Perspektive von vornhinein ein Nonsens wäre.

Mögen die geistigen Verknüpfungsfäden zwischen den Beteiligten vorderhand auch noch so lose sein, ein Anfang ist gemacht und zwar ein viel versprechender. Die Wirkung davon ist bereits auf dem kleinen Pariser Christoph (8) abzulesen, der sich die Buxheimer Fassung angeeignet hat, welche überhaupt auf lange Zeit hinaus bewusst oder unbewusst als die einzig mögliche und richtige Lösung akzeptiert wird; d. h. sie steht und fällt mit den Scheibenkulissen (16, 18/22 [Tfl. XIV/XVI], 33, 34, 63 [Tfl. XXV], 65 u. a. m.).

Einen grundsätzlichen Wandel in der Regie der Geschichte bringt die Entdeckung des Hintergrundes: auf Nr. 14 (Tfl. XXI [c]), 60 (Tfl. XXXVII [b]), 78 (Tfl. XXXV [c]), 109 (Tfl. XXXVII [a]) u. a. wird nämlich er der Schauplatz für die Tätigkeit des Eremiten. Damit ist zugleich gesagt, dass von nun ab für die Formatreduzierung auch die Raumillusion verantwortlich gemacht werden muss. Zumeist ist nun der Einsiedler aus seiner passiven Kniestellung herausgenommen — auf Nr. 27 (Tfl. XVIII) sitzt er übrigens vor seiner Hütte —, man sieht ihn schreiten (78 [Tfl. XXXV [c]], 93 [Tfl. XXX [a]], 100 ff. [Tfl. XXXV [a]]), die Fackel schwingen (14 [Tfl. XXI [c]], 57) oder in preziöser weitausholender Geste mit der Laterne herableuchten (16, 63 [Tfl. XXV], 68 [Tfl. XXIX [b]], 71, 86 [Tfl. XXVIII]), — kurzum es kommt wenigstens etwas Leben und Handlung in die Szene, woraus sich ganz von selbst allmählich die Prämissen für ein sinngemässes Zusammenspiel entwickeln: mit bedächtigem Staunen beginnt der Eremit an dem wunderbaren Vorgang Anteil zu nehmen. Von hier aus ist der Anschluss an das 16. Jahrhundert automatisch gegeben. Der im Grunde recht feine Gedanke, dass die Nebenfigur die Aufmerksamkeit nicht ebenso stark in Anspruch nehmen darf wie die Hauptfigur, bleibt dabei immer noch vollständig gewahrt, freilich mit ganz anderen Mitteln als im Jahre 1423.

Zwischen der Lösung des Buxheimers (1) und etwa der des MEISTERS „M.Z." (109, Tfl. XXXVII [a]) liegen eine Reihe Vorstösse nach dieser oder jener Richtung, die aber hier nur kurz gestreift werden sollen; auf Nr. 18/21 (Tfl. XIV/XVI) sehen wir Versuche, der Eremitenfigur durch ein Grösserwerdenlassen etwas mehr Bedeutung zu geben, auf Nr. 55 (Tfl. XXIII) und 56 (Tfl. XXIV) ist der Einsiedler bereits auf durchaus menschliches Mass gebracht, dem Christoph nicht viel mehr unterlegen als nach heutigen Begriffen ein kleiner Mann einem sog. „Riesen".

Ein Kardinalfehler der meisten Darstellungen, auch der vorgeschritteneren, soweit sie noch mit einer Reliefschicht arbeiten, liegt darin, dass die Bedeutung des Schaltraumes, die neutrale Distanz, nicht respektiert wird, d. h. dass der Einsiedler im Bild zu sehr in die gefährliche, alles aufsaugende Nähe der riesigen Erscheinung des Heiligen gebracht ist. Man hat sich dagegen zu helfen gesucht, indem man entweder wie auf Nr. 37 den Eremiten aus der Gefahrzone herausnimmt und seitlich rechts hinten plaziert (ein ähnlicher Zonenwechsel bei 69, 71, 93 [Tfl. XXX [c]], 96 [Tfl. XXX [a]], 100 ff. [Tfl. XXXV [a]], 108 [Tfl. XXXVI [a]] u. a.), oder indem man den Vorgang besonders akzentuiert dadurch, dass man den bärtigen Alten auf einer sorgsam ausgehauenen vielstufigen Felsentreppe, die unmittelbar am Wasser mündet, dem Heiligen entgegengehen lässt (79, 81 [Tfl. XXVII [a]]); die Distanz, das Medium des inneren Zusammenhanges, ist dabei freilich immer noch zu knapp. Anders der Formschneider von Nr. 58: er sucht das unmittelbare Aufeinanderprallen der Gegensätze, die gerade bei Nr. 57 so laut geworden sind, dadurch auf ein erträgliches Mass zu reduzieren, dass er die mächtige Vertikale des Baumstammes trennend dazwischen schiebt. All das sind mehr oder minder nur kümmerliche Notbehelfe gegen den als klug abwägenden Regisseur sich zeigenden BAPTISTA-MEISTER (86, Tfl. XXVIII): er baut eine hohe Felsenkulisse, nicht in der Nieder-, sondern Seitenansicht, und da stellt er den Eremiten so hinauf, dass man die Kleinheit seiner Erscheinung gerne glaubt; am Boden

knieend, lässt er ihn mit ausholender Gebärde herableuchten auf den tief unten dem Ufer zustrebenden Riesen. Ähnlich hat dies Motiv unter Anlehnung an die bekannten niederländischen Christophbilder später MEISTER „F.V.B." (98, Tfl. XXXIII) behandelt; geistig verwandt ist auch die Lösung auf dem VAN MECKENEM-Stich (93, Tfl. XXX [a]). — Den ersten Eremiten im Buchholzschnitt gibt Nr. 34.

Zur Eremitenepisode gehört notwendig auch eine Kapelle. So sehen wir den Einsiedler auf Nr. 1 vor einem schilderhausähnlichen Gebäude mit Glockentürmchen knieen, ähnlich auf Nr. 8; auf Nr. 10 (Tfl. XII) nur eine Kapelle und kein Eremit, auf Nr. 16 hat sie sich schon zu einer regelrechten Kirche mit gotischem Spitzturm ausgewachsen (so auch auf 21 [Tfl. XVI], 58, 61), auf Nr. 18/21 (Tfl. XIV/XVI) befindet sich vor der Kapelle eine Zisterne. Bald begegnen uns auch Einfriedigungen mit Zaun und Türe, hauptsächlich auf Metallschnitten (65, 68 [Tfl. XXIX [b]], 73, 74 [Tfl. XXVI], 90, 91 u. a.), auf Nr. 66 taucht links eine zweite Kapelle auf, auf Nr. 57 wird sie zweigeschossig, auf Nr. 73, 74 (Tfl. XXVI) ist ein stattliches zweischiffiges Klostergebäude zu sehen. Damit nicht genug! Baulichkeiten, die mit der Darstellung in keinerlei Zusammenhang stehen, mehren sich: auf Nr. 63 (Tfl. XXV) als Abschluss des Felsplateaus eine regelrechte Burg, Nr. 68 (Tfl. XXIX [b]), 77 ähnlich, ganze Stadtprospekte, meist mit Anlehnung an topographische Vorstellungen, die dem Künstler aus seinem engeren Heimatsgebiet geläufig sind, tauchen auf (54 [Tfl. XXII], 55 [Tfl. XXIII], 72, 73, 74 [Tfl. XXVI], 81 [Tfl. XXVII], 86 [Tfl. XXVIII], 87 [Tfl. XXIX [a]], 107 u. a.), wobei Nr. 73 mit seinem Prospekt von Köln a. Rh. und der Fülle weiterer vieltürmiger Bauten, noch zwei Städten, einer Windmühle, einem Bildstöckl u. v. a. m., sowie BOSCH (99, Tfl. XXXIV) mit seinen merkwürdigen Burgen und Baulichkeiten den Vogel abschiessen.

II. Das Problem der erweiterten Staffage und ihre Deutung — Praktischer Zweck und ikonographische Bedeutung der Hauptblätter des niederrheinischen Metallschnittes — Vorboten der allegorischen Darstellung im 16. Jahrhundert.

Allein aus dieser Entwicklung erhellt zur Genüge, wie sehr die Gesinnung des Mittelalters, sich auf Weniges zu beschränken, verloren gegangen war. Die Legendenromantik beginnt ihre Blüten und Ranken zu treiben. Schon in dem früher zitierten älteren deutschen Gedicht lässt sich die bestimmte Neigung erkennen, das Waldleben unseres Heiligen während seines Aufenthaltes beim Einsiedler wesentlich reicher und mit genrehaften Zügen auszustatten. Kunst und Überlieferung sind stets wechselseitig sich fördernde Faktoren gewesen, und so gibt man sich bereits um 1423 mit der Einsiedler-Episode nicht mehr zufrieden. Unbedenklich verlässt der Formschneider von Nr. 1 den Begriff der idealen Einheit, der Grösse und Reinheit des bildenden Willens, wie ihn die Vertreter der ältesten Gruppe als letzte Säulen mittelalterlicher Gesinnung hochgehalten haben, um seine breite Landschaft arabeskenhaft mit allerhand figürlicher Staffage auszustatten, die scheinbar in gar keinem inneren Zusammenhang mit dem dargestellten Legendenvorgang steht. In sichtlicher Fabulierfreudigkeit werden uns da allerhand Geschichtchen erzählt von einem Müller und seiner Tätigkeit, von seiner Mühle, die von einem Abwasser des Flusses, den der Heilige durchschreitet, in Bewegung gesetzt wird, von seinem Esel, von einem Wandersmann u. a. m. — kurzum der Formschneider ist bemüht, das Leben und Treiben, wie es sich zu seiner Zeit an einem Fluss abspielt, behaglich zu erzählen.

Dieses epische Schilderungsbedürfnis hält das ganze Jahrhundert an; erst etwa um 1510 tritt an seine Stelle die lyrische Stimmungsmalerei. Von Christophbildern älteren Datums herkommend, wird man diese Form des Mitteilungsbedürfnisses zum mindesten erstaunlich, vielleicht auch geradezu wie eine illustrative Banalität empfinden. Indess unser Formschneider zeigt sich lediglich als moderner Mann, wenn er es, ohne Scheu die Atmosphäre zu verunreinigen, wagt, derart profane Dinge in eine sakrale Szene, wie es nun einmal diese Christophorus-Episode fürs Volk war,

einzuflechten. Gerade damit scheint er wie kein anderer den Geschmack der Zeit getroffen zu haben; denn die Geschichte mit dem Müller spukt in zahlreichen Varianten mit z. T. wörtlichen Entlehnungen durchs ganze Jahrhundert hindurch, so auf Nr. 22, 27 (Tfl. XVIII), 55 (Tfl. XXIII), 58, 72 u. a., auch auf Fresken [1]). Der Holzschnitt Nr. 27 (Abb. Tfl. XVIII) gibt die Sache schon viel detaillierter: wie auf Nr. 22 ist der Müller eben mit einem Fuss aus dem Tor herausgetreten und schwingt mit beiden Händen ein grosses Beil, Holz klein zu machen, das kreuzweise in Balken aufgeschichtet vor ihm liegt. Jetzt wird auch klar, wer der Wandersmann ist: ein Klosterbruder unseres Eremiten, der mit einem Mehlsack beladen auf einem links an der Kapelle vorbeiführenden Weg hinaufzieht, ganz realistisch bereits als Rückenfigur entwickelt (s. S. 60), was um 1423 noch nicht gut möglich gewesen wäre, d. h. im Holzschnitt; denn sonst gehören solche Rückenfiguren durchaus zu den neuen Bildgewohnheiten, deren stilistische Neubildung gerade in dem so wichtigen Zeitraum von 1400—1430 vollzogen wurde. Nur dürfen wir sie nicht auf oberdeutschem Boden suchen, sondern im Kreis der Gebrüder LIMBURG. Während auf Nr. 55 (Tfl. XXIII) die mit Holzgattern verschlossene Mühle mit ihrem als kompakte schwarze Masse gegebenen Inneren, in dem gefüllte Mehlsäcke sichtbar werden, noch recht primitiv wie ein Spielzeugschachtelhäuschen gebaut ist, erfüllt die Mühle im Mittelgrund von Nr. 58, vor der ein Müllersknecht mit erhobenem Knüppel seinen Esel antreibt, auch die weitgehendsten Ansprüche an Naturwahrheit und Naturtreue (s. S. 62).

Wie verhält sich nun aber stilistisch diese Art Staffage zur Hauptgruppe? Die noch stark gotisch beeinflusste Vorstellungswelt des Formschneiders von Nr. 1 weiss sich unschwer zu helfen: es werden einfach Qualitätsunterschiede innerhalb der Staffage getroffen, d. h. der Einsiedler als festes traditionelles Requisit der Legendenszene darf seine besondere Zugehörigkeit dadurch beweisen, dass er, so klein er gegen den hl. Riesen ist, doch noch relativ gross erscheint im Vergleich zu dem an sich noch weiter im Vordergrund stehenden Müller oder dem Wanderer mit dem Mehlsack. In ihren körperlichen Dimensionen auf ein Minimum zurückgeführt, dürfen diese Zwergfigürchen innerhalb der Gesamtkomposition nicht lauter sprechen als etwa ein da und dort hingestreutes Grasbüschel, eine Blume oder ein Baum, das in einer Erdscholle sichtbar werdende Häschen, d. h. also ein noch recht weiter Weg mit vielen Stationen zum Realismus des ausgehenden Jahrhunderts. Aber die Geburtsstunde des Genremotives innerhalb des Christophthemas haben wir hier, und dies ist wichtig genug, besonders betont zu werden. Die Holzschneider von Nr. 22 und 27 (Tfl. XVIII) halten unbekümmert um das, was in der Zwischenzeit geleistet worden ist, an dem alten Rezept fest; lediglich schnittechnisch, aber nicht kompositionstechnisch hat man Fortschritte gemacht. Selbst bei Nr. 58 stossen wir noch nicht auf ein in unserem Sinn normales Koordinationsverhältnis von Hauptgruppe und Akzessorischem, aber es ist das Äusserste getan, was innerhalb des 15. Jahrhunderts möglich war. Vor allem ist der Zwiespalt von eklatantem Befangensein in mittelalterlicher Anschauung und modernen Ideen definitiv behoben.

Die genremässige Auffassung im Buxheimer Christoph (1) war natürlich ungemein entwicklungsfähig, sie musste aber dem zum Verhängnis werden, der dem mächtigen Anreiz, das Akzessorische allzu sehr überwuchern zu lassen, nicht standhalten konnte. Die ersten Opfer waren eine halbes Jahrhundert später rheinische Metallschneider, die zweifellos auf dieser alten Basis aufbauen, tüchtige Handwerker der Goldschmiedbranche, aber doch wieder recht kleine Geister, die durch genremässige Übertreibungen und Exzentrizitäten eine gewisse Scheinoriginalität suchen. Für sie gab es keinen LIONARDO, der ihnen warnend zugerufen hätte: „Macht Eure Figuren nie zu reich an Verzierungen, so dass diese der Form und Stellung der Figuren etwa im Wege wären“ [2]). Ihr Verlangen steht nicht nach einem rationellen Gesamteindruck, willig lassen sie den Trieb nach dem Vielen und Einzelnen Meister werden. Dabei suchen sie aber keineswegs das plastisch gegriffene Einzelmotiv, die Einheit, sondern das wogende Auf und Ab im Formenensemble, das prickelnde Kleinmuster, das den Reiz des malerischen Farbauftrages ersetzen soll.

[1]) Heiliggeist-Kapelle in Kempen a. Rh. (Richter, l. c. p. 186).

[2]) Buch der Malerei Nr. 182, 254.

So werden auf dem interessanten Rigaer Schrotblatt Nr. 72 zwischen den hart sich stossenden, immer höher sich türmenden Erdschichtungen, einem chaotischen Durcheinander gleichend, allerhand Gestalten meist nur fragmentarisch sichtbar, desgleichen schwer enträtselbare absonderliche Baulichkeiten — alles von jener fatalen an Dysmorphismus grenzenden Unschaubarkeit, die an gewisse psychopathische Verirrungen der modernen Malerphilosophen gemahnt. Bei Nr. 73 und 74 (Tfl. XXVI) vollends erreicht die Belebung des Grundes mit genrehaften Figürchen, die Betonung von Spuren menschlicher Tätigkeit eine füglich nicht mehr überbietbare Intensität. Gewiss, es hat auch für uns heute noch sein Reizvolles zu verfolgen, wie die Gegend beiderseits des Wassers geschildert wird von der Mühle vorne (dem alten Buxheimer Erbstück) bis zur kleinen Anhöhe hinauf, die von einer Windmühle bekrönt wird [1]), welches Leben und Treiben sich im Wasser wie auf der Landstrasse entwickelt — aber es sind ausserordentliche Zumutungen, die hier dem Auge gestellt werden. Sogar ein Stich ins Humoristisch-Satirische macht sich in diesen Genregeschichtchen geltend: so in dem des Weges nach der Stadt ziehenden Mann mit dem Sack auf dem Rücken, der ängstlich nach den beiden ihm auf den Fersen folgenden Reitern hinäugt, ob sie ihm seine Beute wohl streitig machen wollen, oder in dem rechts vorn auf einem Esel reitenden Müllersknecht, der zwar lange Sporen an seinen Stiefeln trägt, sein ungezäumtes Tier aber an einem Langohr lenken muss [2]); am Ufer sitzt ein Angler, Galeonen, Ruderboote machen dem Riesen das bisschen Platz im Wasser streitig. Noch lauter und aufdringlicher gebärdet sich diese Episodenmalerei auf Nr. 74 (Tfl. XXVI). Es hat geradezu etwas Erschreckendes, von welchem Vielerlei dies Bild durchströmt ist, wie jeder einzelne Zug einer planmässigen Bereicherung des Chaotischen dient. Hier wie dort hat man überdies, wie bereits erwähnt, ganze Städteprospekte aufgenommen, bei Nr. 73 sogar eine getreue Detailansicht von Köln a. Rh., deren Vieltürmigkeit den Aspekt noch unruhiger macht.

Das Verhältnis von Hauptgruppe und Staffage hat sich bei alledem gegenüber den ersten Versuchen dieser Art (1) um kein Haar geändert. Man bemüht sich sogar die Staffage noch putziger zu geben, nicht bloss um möglichst viel unterbringen zu können, sondern damit das Grössenmaß des aufgeblasenen und dann flach gedrückten Riesen tunlichst stark hervorsticht. Seine dominierende Stellung dient hier in gleicher Weise wie schon bei Nr. 27 (Tfl. XVIII), 73, 99 (Tfl. XXXIV) u. a. als fester Punkt im Chaos, an dem sich das Auge einhalten kann. Der Formschneider von Nr. 27 (Tfl. XVIII) ist nach Art gewisser Glasmaler sogar soweit gegangen, die Hauptgruppe aus der reichen Füllung der Bildfläche vor dem Akzessorischen dadurch besonders heraustreten zu lassen, dass er sie mit ausnehmender Sorgfalt und Prägnanz in technischer Hinsicht herausarbeitet. Es ist nicht mittelalterliches Unvermögen, das in dieser irrationellen Durchführung der Bildeinheit noch einmal machtvoll auflebt, es ist vielmehr ein durchaus gewolltes und bewusstes Operieren mit solch archaisierenden Ausdrucksmitteln, ein Spielen mit einer Idealität, an die man selbst nicht mehr glaubt. Man gefällt sich darin, dank eines gewissen technischen Raffinements auf einem Gebiet Triumphe zu feiern, auf das hin sich weder der Holzschnitt im allgemeinen noch der Kupferstich — den gleich zu nennenden Stich des ALART DU HAMEEL (99, Tfl. XXXIV) ausgenommen — ablocken liess. Im Gegenteil, gerade in der Stecherei waren, wie wir gesehen haben, Kräfte am Werk, die in emsigem Bemühen darnach rangen, dieses Missverhältnis in den Grössenrelationen restlos zu beseitigen. Die wenigen geglückten Versuche im Holzschnitt können nur wie ein schwacher Reflex dessen erscheinen, was der Kupferstich in dieser Hinsicht ihm vorgearbeitet hat.

Was mag aber nun die Metallschneider auf diese scheinbar so ausgefallene Ideenkomposition gebracht haben? Ihr kunsthandwerklicher Standpunkt, die Fabulierfreudigkeit der Zeit, beide sind wohl Koëffizient, aber nicht Agens gewesen. Gewiss, auch das Publikum hat seinen Teil daran, weil es solche Darstellungen offenbar nicht ungerne gekauft hat; denn im Kerne treffen wir hier den gleichen Geist wie auf den abwechslungsreichen Landschaftsdarstellungen

[1]) Nach ihr führt das Blatt den Namen: „Der Christoph mit der Windmühle." [2]) Molsdorf, Die Bedeutung Kölns für d. Metallschnitt. Strassbg. 1909, p. 19.

eines PATENIR, bei dem die Beschauer der Zeit es als besonderes Vergnügen empfanden, in dem Bild zu lesen und auf Entdeckungsreisen auszugehen — „um so mehr fühlten sie sich befriedigt, wenn sie bei jeder Wegbiegung auf ein Abenteuer stiessen, Figuren entdecken und deuten, Zusammenhänge aufspüren konnten“ [1]).

Solche besonderen Zusammenhänge sind nun auch hier aufspürbar. All das, was wir unter dem Wort Staffage zusammengefasst haben, die für das Christophthema so an den Haaren herbeigezogen zu sein scheint, hat mit einem Schlag seine Bedeutung und Berechtigung, ja gewinnt unmittelbare natürliche Beziehung zu unserem Heiligen, sobald wir diese Formulierungen in noch höherem Sinn als das reine Christophbild als praktische Schlüsselbilder nehmen, d. h. die bestimmte ikonographische Intention herauslesen: „Hier seht ihr den mächtigen heiligen Riesen Christoffel; alles, Mensch, Getier, Stadt und Haus, was nur immer ihr auf dem Bilde seht, steht unter seinem speziellen Schutz und Schirm“ — also mit einem Wort: ein aus der Übersteigerung des Christophkultes heraus entstandenes Heiligenbild, das der Allgemeinheit gegenüber den Heiligen in seiner Funktion als Nothelfer zeigt. Als sein persönlicher Machtbereich erscheint dabei gerade das, was am Wasser liegt oder mit dem Wasser zu tun hat: der Müller, der Fischer, der Ruderer, grosse Handelsschiffe und ihre Bemannung, Hafenstädte mit ihren Einwohnern usw. Damit ist vom „Buxheimer“ angefangen bis zum „Christoph mit der Windmühle“ inhaltlich das Problem der Staffage gelöst; seine künstlerisch-ästhetische Bewältigung freilich steht auf einem anderen Blatt. Wie unendlich viel feiner und mit welch sparsamen Mitteln wird genau der gleiche Gedanke z. B. auf der Miniatur des Wiener Hortulus animae (Tfl. V [b]) angedeutet! Wir kennen nun aber den Grad der Gebundenheit dieser Metallschnitt-Darstellungen, ihre praktische Zweckmässigkeit, die zweifellos auf die Kauflust des Publikums spekuliert, und deshalb soll die Kritik in diesem Fall nicht übers Ziel hinausschiessen; denn es geht wirklich nicht an, so nach oben hin von einer Augenblicksmode zu sprechen, die durch eine etwas verwilderte Goldschmiedsphantasie zur Karikatur geworden ist, ohne die Ätiologie der Auffassung zu kennen.

Die in diesen Formulierungen gewollte Unklarheit, die „erschwerte Perzeption“ hat mit analogen Problemen des Barock nichts zu tun, mögen vielleicht auch gewisse Prämissen zutreffen. Wenn im Barock die fortschreitende Kunst „die Aufgabe für das Auge schwerer und schwerer zu machen sucht, d. h. . . . wenn die Bildform sich kompliziert hat und der Beschauer, dem das Einfache allzu durchsichtig geworden ist, in der Lösung der verwickelteren Aufgabe einen Reiz empfindet“ [2]), so haben wir hier in der ausgehenden Spätgotik nur einen Anlauf zur relativen Unklarheit hin, die sich vom künstlerischen Standpunkt aus nur zu bald als verhängnisvolle Sackgasse entpuppt hat, aus der kein Weg nach vorwärts führt. Kein Wunder, dass diese Art der Auffassung mitsamt der Zwittertechnik, die sie besonders gepflegt hat, noch vor 1500 ebenso plötzlich verschwand, wie sie gekommen war, dass man innerhalb der Graphik über den Metallschnitt hinweg zur Tagesordnung schritt, als wäre er überhaupt nicht gewesen.

In diesem Zusammenhang muss auch jene sinnverwirrende Symphonie grotesker Spukgestalten und Monstrositäten genannt werden, die auf dem Stich des ALART DU HAMEEL nach einem Vorbild des HIERONYMUS BOSCH (99, Tfl. XXXIV) mit unserem Riesen Christophorus in Verbindung gebracht wird. Allerdings der geistige Habitus dieses Stiches ist in gewisser Hinsicht verschieden von dem dieser Metallschnittkompositionen; er ist gedanklich nicht in den harmlosen Erzähl- und Plauderversuchen des späten Mittelalters verankert, er will auch nicht im Sinn der letzten Darstellungen Christoph als den besonderen Schutzheiligen zeigen, — die Wurzeln für die BOSCH'sche Auffassung liegen vielmehr in ganz anderen ideologischen Zusammenhängen. Trotzdem sie reaktionärer ist, müssen wir dazu weiter ausholen als vorhin.

Schon im 13. Jahrhundert sieht man in dem Wasserberg, in oder vor dem der hl. Christoph steht, Fische dargestellt [3]). Ursprünglich waren diese harmlosen Fische nur dazu da, um das Wasser als nasses Element, eben als das, was es ist, zu charakterisieren, eine Formel, die bereits dem Altertum geläufig war; so hat man z. B. auf antiken

[1]) Friedländer, Von Eyck etc. p. 103. [2]) Woelfflin, Grundbegriffe usw. p. 204. [3]) Ganzseitige Miniatur in einem Breviarium zu Donaueschingen Hs. 309 (s. Haseloff, Eine thüring.-sächs. Malerschule d. 13. Jh. Strassbg.

Reliefs die schwer anschaulich zu machende Situation, dass der die Europa entführende Stier übers Wasser eilt, eben mit einem grossen Fisch angedeutet. Erst später tritt allmählich die Absicht in den Vordergrund, das Wasser zu beleben: es mischen sich unter die Fische Wasservögel, Klippfische, Schlangen, Schwäne und Krebse. Allmählich entpuppen sich die Fische als stachlige exotische Untiere, als utopistische Seeungeheuer mit wunderlichen Köpfen, ihnen gesellen sich zu die „Seelenvögel" der Alten [1]), die Nereiden oder Sirenen. Schon im 6. Jahrhundert im „Liber monstrorum" begann man sie als Meerweibchen zu schildern, vom Kopf bis zum Nabel menschlich gestaltet, dann aber mit einem schuppigen, meist doppeltgeschweiften Fischschwanz ausstaffiert, um sich im Wasserwirbel verborgen halten zu können. Dass es sich bei diesen Figuren um symbolisch-mythologische Überbleibsel der Antike handelt, die von der christlichen Kunst des Mittelalters übernommen wurden, ist ohne weiteres einleuchtend. Borinski [2]), an den Odysseus der Cömeterialbilder anknüpfend, will in ihnen das Fortleben „der antiken Unsterblichkeitshoffnung im Bilde" sehen. Gerade das hartnäckige Weiterleben der ältesten Form dieser mythologischen Mischbildung in der offiziellen kirchlichen Kunst veranlasst Borinski, sie nicht als sangeskundige Verlockerinnen, sondern als die Toten(klage)vögel der antiken Sepulchralkunst zu nehmen. Als „Gefährtinnen der Proserpina" sollten sie sich nach alter Weissagung, sobald ihnen einer einmal heil vorbeisegelt, freiwillig ins Meer stürzen, so dass man sie also sehr wohl auf die Überwindung des Todes durch Christus deuten könnte. Diese Überwindung des Todes ist auch bei unserem Christophorus der springende Punkt, dessen Verbindung mit den Sirenen Borinski unbekannt zu sein scheint. Unbeschadet dieses Zusammenhanges dürfte aber doch gerade die alte Tradition, die sie als Verführerinnen zum Bösen charakterisiert, in unserm Fall nicht von der Hand zu weisen sein; vielmehr wird wohl erst die Kombination der beiden Vorstellungen mit allegorischem Bezug den Schlüssel für das richtige Verständnis ihrer Einführung in die Christophdarstellung geben. Eine besondere Art der Verehrung unseres Heiligen, eine Umbiegung seines Spezialkultes, soll das Bild wie in einem Spiegel reflektieren: Christoph ist der Patron derer, die in Bedrängnis und Gefahr sind, und deshalb muss er dargestellt werden als einer, der selbst umstellt und umlauert ist von finsteren, geheimen Mächten, die ihn auf seinem Gang bedrängen, ihm den Weg, den er zu gehen hat, so schwer als möglich machen [3]). Aber dieses Teufelsgezücht, dieses Blendwerk der Hölle kann ihm nichts anhaben, unbeirrt wuchtet der Riese, das göttliche Kind auf der Schulter, mit schwerem zielbewussten Schritt durchs Gewässer. Er als der Überwinder des Todes, als der „Märtyrer vom unzerstörbaren Leben", ist ja gefeit gegen dämonische Bedrohungen und Lockungen, und darum fleht der gläubige Christ zu ihm: „Heiliger Christoffel, beschütze mich in den Gefahren des Leibes und der Seele" — in die Sprache Luthers übersetzt, lautet das: „Allein der Glaube an seine göttliche Sendung hat diesem frommen Mann geholfen, die Anfechtungen und Fährnisse des irdischen Lebens zu überwinden. Nehmt euch ein Beispiel daran, seid alle gute Christoffel und baut auf das Evangelium!"

Solche im Wasser sich tummelnde Sirenen finden sich seit dem Wienhausener Fresko allenthalben, mit Vorliebe auf Fresken in Kärnten [4]), Steiermark, Tirol, in der Schweiz, aber auch in Mitteldeutschland, z. B. Erfurt [5]), in der Graphik jedoch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte [6]): im Holzschnitt auf Nr. 59, 60 (Tfl. XXXVII [b]), im

1897, Tfl. XL, 91) und im Cod. Lambeth. MS. 209 des Br. Mus. (Tfl. III), die Miniatur der schon genannte Leidener Maerlant-Hs., das Christophrelief der Marcuskirche zu Venedig (Tfl. I), die Fresken in Bonn (s. S. 9, Anm. 1) und Reutlingen (Kunstd. in Württbg., Schwarzwaldkreis, 1897, p. 249 u. 251 m. Abb.), im alten Bürgerhospital zu Gent, der Byloke (C. E. Taurel, De christelijke kunst. Amsterd. 1881, p. XVI), usw. [1]) Auf dem Wienhausener Fresko (Tfl. IV) deutlich so charakterisiert. [2]) Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie. I. Leipz. 1914 p. 82 ff. [3]) Bei BOSCH z. B. tut ein Krebs, der die Füsse des Heiligen anfällt, ein Übriges, diese Intention deutlich zu machen. [4]) s. Hann, die Sirenendarstellungen auf kärntnischen Christophorusbildern, in: Carinthia I, 84 (1894), p. 38 ff. [5]) Richter, l. c. p. 183. [6]) Weitaus die meisten Fresken mit Sirenendarstellungen dürfen übrigens meines Erachtens auch nicht viel früher angesetzt werden, wie z. B. das am Portal des romanischen Kirchleins in Gerlamoos-Kärnten (s. Jahrb. d. k. k. Z.-K. IV, 2, 1906, p. 49/50), das zwar zweifellos ursprünglich aus dem 14. Jh. stammt, aber erst durch eine wesentlich spätere Überarbeitung (etwa Mitte des 15. Jh.) zu der Sirene gekommen ist.

Stich auf Nr. 81 (Tfl. XXVII a), 93 (Tfl. XXX a), 96 (Tfl. XXXI), für dessen subtilere Technik diese Fabelwesen besser geeignet sind. Speziell MEISTER „E.S.“ (81, Tfl. XXVII a) hat besondere Liebe darauf verwandt, sie mit einem eigenartigen Schuppenpanzer und reich gelocktem flatternden Haar auszustatten, kurz ihnen eine verführerische Note zu geben.

„Für BOSCH ist ein Heiliger zunächst ein Wesen, das versucht, vom Teufel angegriffen und verhöhnt wird“ [1]). Kein Wunder, dass er sich diese Spezialauffassung des Christophthemas zu eigen gemacht hat; denn er kann nun nach dem gleichen Rezept verfahren, als ob er die Versuchung des hl. Antonius [2]) mit dem ihm eigenen wildwuchernden Schlinggewächs absonderlicher Einfälle zu schildern hätte. Lediglich diesen Standpunkt darf man einnehmen, wenn man diesem Taumel wahnsinnerregter Formendrastik, diesem Heer von kunterbunten wunderlichen Gestalten, unanständigen Kobolden und monströsen Missgeburten, die in den abenteuerlichsten, widerlichsten Stellungen Wogen und Grund bevölkern, nicht gar zu rat- und fassungslos gegenüber stehen will. Es sind tolle Ausgeburten einer wildverwegenen Phantasie, Orgien eines wüsten Traumspukes, wie sie ein E. T. A. Hoffmann nicht grausiger hätte ersinnen können, nur dass sie einen durchaus realen Hintergrund haben: den Volksaberglauben und die Höllenfurcht des zur Neige gehenden Mittelalters. Dabei scheut dieser sonderbare Künstler keine, auch nicht die letzten Mittel, den Eindruck einer alles übersteigenden zügellosen Fülle und heftig pulsierenden Geschehens zu erzeugen, Mittel, die nichts anderes bedeuten als die barocke Auflösung der Spätgotik.

Immerhin hat diese Art — also nicht die Fortsetzung, sondern das einer besonderen mystischen Vorstellungswelt entwachsene Gegenstück zur Richtung der Schrotblatt-Technik — im gewissen Sinn Schule gemacht im 16. Jahrundert. Es ist eine hochbedeutsame Konstellation, die hier von BOSCH bis BRUEGEL führt, allerdings mit einigen Zwischenstationen, von denen in einem späteren Abschnitt die Rede sein soll. Dafür sind aber noch andere als rein künstlerische Gründe maßgebend. Die schlichte alte Legende vom hl. Riesen, das idyllische religiöse Märchen war zu Ende geträumt. Kaum dass der Heilige ob der Fülle lauter, aus einer ganz anderen Welt stammender Einzelheiten noch den Charakter des Bildes bestimmt, und wenn er es hier auch noch tut, so hat der Gedanke jener Allegorie, dem schon Dantes göttliche Komödie so weiten Raum gewährt, bereits so greifbare Formen angenommen, dass es nur noch der derb zupackenden Faust der Reformatoren bedurfte, die mittelalterliche Tarnkappe abzuziehen, und — blitzblank, nur mit einem didaktisch-moralischen Mäntelchen umhängt, steht die protestantische Christophorus-Allegorie des 16. Jahrhunderts vor unseren Augen. Mag auch diese den Vorzug haben leichter lesbar zu sein, tiefer und ergreifender ist die mittelalterliche Auffassung.

Das ist der eine Weg, der sich mit den beiden anderen, oben angedeuteten teilweise kreuzt: die Christophgeschichte wird der grossgesehenen Landschaft zuliebe selbst zur Staffage — d. h. das 16. Jahrhundert macht aus unserem Heiligenbild ein Genre-, Historien- oder Landschaftsbild.

H. DER „GROSSE“ UND DER „KLEINE“ CHRISTOPH — EIN RÜCKBLICK.

Überblickt man die Christophbilder, die aus dem 15. Jahrhundert noch erhalten sind, so lassen sie sich rein äusserlich ebenso, wie wir eingangs in zwei Grundtypen geschieden haben, mühelos in zwei formal davon ganz unabhängige Gruppen gliedern, beide über den ganzen Zeitraum sich erstreckend: die eine umfasst alle jene Darstellungen mit einfacher Szenerie ohne Staffage — höchstens die Eremitenfigur ist rein attributär beigezogen. Zu dieser Kategorie gehören die meisten kleineren Blättchen, die innerhalb einer Heiligenbilder-Serie entstanden sind, wie Nr. 4, 7, 9, 12, 13, 15, 17, 42, 43, 44, 47, 53, 67, 75, 88 u. a., dann die verschiedenen Christophbildchen der Buchillustra-

[1]) Friedländer, Von Eyck usw. p. 80, an dessen allgemeine Ausführungen über BOSCH ich mich auch in folgendem halte. [2]) Vgl. sein Bild im Prado; Tfl. XIV bei Friedländer, l. c.

tion [1]); denn das illustrierte Heiligenleben hat die Aufgabe eine Fülle gleichwertiger Heiligenbilder zu bringen, und da hat keines das Recht, sich durch Grösse wie Umfang besonders vorzudrängen. Wir wollen diese Gruppe „Der Kleine Christoph" überschreiben. Die zweite Kategorie „Der Grosse Christoph" umschliesst alle Darstellungen grossen und grössten Formates vom Buxheimer Christoph (1) angefangen bis zu den kapitalen niederrheinischen Metallschnitten. Diese Blätter mit ihrer umständlich aufgebauten Szenerie, ihrer reichen Staffage, dem flatternden Spruchband usw. lassen von vornherein erkennen, dass sie als Einzeldarstellung konzipiert sind, d. h. dass sie mit keinem irgendwie gearteten Gegenstück rechnen. Natürlich gibt es auch da einige Ausnahmen, aber sie können im Prinzip dieses Zweigruppensystem nicht diskreditieren.

Dass nun ein Heiligenbild von so besonderer Art wie das Christophbild mehr sein und geben will als ein beliebiges Andachts- und Heiligenbildchen schlechthin, das liegt auf der Hand. Man darf nie vergessen, dass sein Anblick allein den frommen Christen einer besonderen Gnade teilhaftig machen, dass es das Stigma des Wundertätigen haben soll. Auf jeden Fall wird man gerade in der Graphik unter diesem vielleicht recht äusserlichen Gesichtswinkel das Christophbild beurteilen müssen, um dem tatsächlichen Verlauf der Entwicklung gerecht zu werden. Es ist das einer jener Fälle, die klar erkennen lassen, wie notwendig es ist, das kunstgeschichtliche Material möglichst allseitig zu deuten. „Über die formale Analyse hinaus muss man sich klar zu werden versuchen, welch unmittelbarem praktischen Zweck ein Bild, eine Zeichnung, ein Kupferstich diente, wenn man den Grad der Gebundenheit oder Freiheit beurteilen will" [2]).

I. CHRISTOPH ALS MITGLIED DER NOTHELFERGILDE (DAS GRUPPENPROBLEM UND DAS ÖRTLICHE NEBENEINANDER ZWEIER LEGENDENSZENEN).

Von weittragender, einschneidender Bedeutung nicht bloss für die Verehrung, sondern auch für die Darstellung des hl. Christoph war der Umstand, dass er jener Schar der 14 hl. Nothelfer angehört, „welche die volkstümlichste und darum in Ursprung und Geschichte rätselhafteste Institution christlichen Verehrungsbedürfnisses war" [3]). Wo und wann die Aufnahme Christophs in den Kreis der Vierzehn erfolgte, ist bis heute nicht geklärt, ebensowenig wie das Problem der Verehrung der «quatuordecim auxiliatorum» selbst. Das muss auch Günter [4]) zugeben, der die Arbeiten Webers [5]) und Uhrigs [6]) durchaus richtig als Orientierungsversuche erkennt, die mehr Fragen offen lassen, als sie lösen.

Vor dem 14. Jahrhundert war die Nothelfergruppe weder im Süden noch im Norden bekannt — so viel steht wohl heute fest. Ihrem ersten Auftreten und ihrem Charakter nach gehört sie in die Zeit der Nöte und Katastrophen des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine populäre Überlieferung bringt die Entstehung der Gruppe mit Visionen [7]) in Zusammenhang, die ein fränkischer Schäfer Hermann Leicht beim Kloster Banz 1445 und 1446 hatte [8]). Allein diese Visionen haben wohl zur Gründung von Vierzehnheiligen und zur intensiveren Verbreitung des Nothelferkultes über ganz Deutschland geführt, für den Ursprung beweisen sie aber nur soviel, dass wir die Vierzehn als Gruppe um diese Zeit für das fränkische Gebiet als bekannt voraussetzen müssen, wie denn auch bereits um 1426 in Wunsiedel die Stiftung einer Nothelfer-Frühmesse [9]) nachweisbar ist. Endgültig wird die Frage erst „an Hand einer Statistik der deutschen Kirchenpatronate des Mittelalters zu beantworten sein", ebenso, weshalb die Gruppe in der Regel

[1]) Vitae sanctorum, Hortulus animae, Legenda aurea, etc. [2]) K. Glaser, in: Kunst u. Künstler XV, 1917, H. 6, p. 254 ff. [3]) Richter, l. c. p. 221. [4]) Legendenstudien. Köln 1906, p. 111 ff. [5]) Die Verehrung der hl. 14-Nothelfer. Kempt. 1886. [6]) Die 14-Nothelfer, in: Tübgr. Theol. Quartalschr. 70, 1888, p. 72/127. [7]) Weber, l. c. p. 7 ff. [8]) History vnd Ursprung der Wallfahrt und Wunderzeichen zun viertzehn heiligen Nothelfern in Frankenthal bei Staffelstein. Nürnberg, J. Gutknecht, 1519 (spätere Ausg. 1596 und 1623); vgl. a. Martinus Cruc ius, Corona anni II, 288 ff., Lechner, Kalendarien p. 244, Neumann, Reliquienschatz d. H. Braunschweig-L. p. 346. [9]) Weber, l. c. p. 7 ff.

auf die Zahl 14 festgelegt ist; sie leichthin als Repräsentanz von „allen Heiligen", gewissermassen als Abbreviatur, aufzufassen, geht wirklich nicht an. Dem widerspricht allein schon der Spezialkult, der sich an jedes Mitglied dieser Gilde knüpft.

Günter[1]) vermutet, dass die Gruppenbildung, deren deutscher Ursprung ihm absolut sicher erscheint, um 1400 abgeschlossen ist und dass für die definitive Festlegung neben der doppelten heiligen Sieben „die künstlerische Kompositionsfähigkeit der Vierzehn um die Gottesmutter als Mittelpunkt den Ausschlag gegeben habe". Dem wäre entgegenzuhalten, dass die Vierzehnzahl an sich keineswegs immer stabil war. Da und dort hat man als 15. noch den privilegierten Landespatron oder einen Lieblingsheiligen beigeordnet, anderseits treten die Nothelferdarstellungen mit der Maria als Mittelpunkt erst lange nach der Stabilisierung der Gruppe auf; wenigstens gehören die Beispiele, die ich z. Z. nennen kann, fast alle schon dem Anfang des 16. Jahrhunderts an: so die Predellen in Tullau[2]), Halle a. S. (Liebfrauenkirche, Cranachaltar) und Rieden[3]), das Antependiumbild von Kloster Lichtenthal bei Baden[4]), das 15-Nothelferbild des Meisters von Messkirch aus Wildenstein in Donaueschingen[5]), das ganz singuläre 14-Nothelferrelief in Munderkingen mit dem Schutzmantel-Christus[6]). Der Nothelferdarstellungen in der Graphik sind zu wenig — einige waren mir derzeit überhaupt nicht zugänglich —, als dass es sich lohnen würde, an dieser Stelle systematisch auf das Problem einzugehen, zumal es an Hand der Fresko- und Tafelmalerei sowie des Schnitzaltares ein selten dankbares und ergiebiges Thema für eine Spezialuntersuchung abgibt. An dieser Stelle daher nur kursorisch — gewissermassen als Anhang — ein paar flüchtige Beobachtungen über gewisse Gruppenprobleme als Material für die spätere Verarbeitung.

Den Teil einer solchen Nothelfergruppe gibt der frühe Züricher Formschnitt Nr. 5: Christoph mit zwei weiblichen Heiligen, den hll. Margareta und Barbara, alle drei Gestalten genau in derselben Linie entwickelt in dichtem Nebeneinander, aber ohne irgendwelchen inneren Zusammenhang aufgereiht wie Perlen an einer Kette, ähnlich wie auf dem Nothelferfresko in Orb[7]). Der Begriff der Gruppe ist hier also noch durchaus etwas Unbekanntes. Auch das beweist die hohe Idealität der Auffassung, dass der Formschneider unbekümmert um die dicht daneben stehende Margareta seinen Christoph ruhig bis zu den Waden im Wasser stromaufwärts schreiten lässt. Das ebenso unschöne wie widersinnige ausgemauerte Bassin, das zu diesem Zweck bei spätgotischen Nothelferdarstellungen in den Fussboden eingelassen wird, war damals gottlob noch nicht erfunden[8]). Die ersten Ansätze zur Gruppenbildung lassen sich auf dem grossen Nothelferholzschnitt in München Nr. 49 beobachten; wenigstens über das gewöhnliche steife Nebeneinander ist hier durch rhythmische Gliederung hinausgegangen, die lange Zeit das Ausschlaggebende bleibt[9]).

Charakteristisch für die Christophformulierung innerhalb der Nothelfergruppe (Nr. 47 ff.) ist das beruhigte Schrittmotiv — oder besser Standmotiv —, eine Retuschierung des bewegten Typus II, um Kollisionen mit den benachbarten Heiligen zu vermeiden.

Auch die Gruppe paarweiser Heiligendarstellungen (23/26 [Tfl. XVII]) — sie entsprechen einer alten Bildgewohnheit — muss in diesem Zusammenhang kurz gestreift werden. Gerade so wie bei Nr. 47 ist bei 23/25 jeder der beiden Heiligen in einem Kompartiment isoliert, damit keiner dem anderen im Wege steht, ein künstlerischer Behelf, der gerade bei der für den Christoph so wichtigen Terrainangabe Beachtung verdient. Neben dieser Form,

[1]) l. c. p. 125. [2]) Kunstd. v. Württbg.: Jagstkreis I, 1907, p. 662, Abb. 660. [3]) Ebenda, p. 581, m. Abb. [4]) Rieffel, in: Zeitschr. f. b. K. N. F. XIV, p. 65, Abb. 5. [5]) Münzenberger-Beissel, l. c. II, 239. [6]) Kunstd. v. Württbg.: Donaukreis I, 1914, p. 566, Tfl. VIII. [7]) Bau- u. Kunstd. im R.-B. Cassel I, 1901, Tfl. 286. [8]) Einige Beispiele dafür: das Goldgrundgemälde mit den 14 Nothelfern im Museum Johanneum zu Graz (Suida, Österreich. Kunstschätze. II. Wien 1912, Tfl. 58), ein Altarflügel von BERNHARD STRIEGEL mit Magdalena und Christoph in der Sammlg. Martin Le-Roy-Paris (Les Arts 1902, Nr. 10 m. Abb., Weizinger, in: Festschr. d. Münchn. A.-V. 1914, p. 119, Abb. 14) u. a. m. [9]) Vgl. das Altarmittelstück im Domdekanzimmer des Klerikalseminares in Freising (Hoffmann, Die Kunstaltertümer im erzbischöfl. Kl.-S. zu Fr. Münch. 1907, p. 72/73 m. Abb.).

die z. T. bis 1500 in Übung bleibt, eine zweite, scheinbar ältere, bei dem Niederländer in Berlin Nr. 26: der rechts stehende Johannes der Täufer bewegt sich auf dem Felsen, dessen Ufer von dem nämlichen Wasser bespült wird, das für den links stehenden Christoph die unumgängliche Folie darstellt —, also statt der trennenden Einfassungslinie die Komposition als Ganzes mit durchgehender Szenerie behandelt, in ihrer Idealität ähnlich wie oben bei Nr. 5, ohne dass diese Paarigkeit zur Gegenbewegung sich steigern würde. Trotzdem hat diese Form die spätere überlebt, wie das Altarflügelbild von RULAND FRÜHAUF der Wiener Gemäldegalerie: Christoph und Jakob, das Tafelgemälde von JÖRG BREU D. Ä. ebenda: Christoph und Katharina [1]), das anon. Tafelbild in Bohlsbach (A. Offenburg) in Baden: Christoph und Johannes, der rechte Flügel vom WOLF TRAUT-Altar im bayer. Nationalmuseum: Christoph und Sebastian [2]), der eine Flügel vom Heller-Altar von DÜRER in Frankfurt a. M.: Thomas v. Aquin und Christoph [3]) zeigen.

Dieses örtliche Nebeneinander von zwei verschiedenen Heiligen bringt uns von selbst zu dem örtlichen Nebeneinander von zwei Legendenszenen. Nur ganz vereinzelte Fälle innerhalb unseres Themas sind hier zu nennen, so der Holzschnitt Nr. 39 (Tfl. XX [e]) aus dem tschechischen Heiligenleben von 1495: auf dieser Darstellung ist das „zeitliche Nacheinander, das sich der Wiedergabe in einem Bild entzieht, als örtliches Nebeneinander eingeschmuggelt" (Friedländer), d. h. auf demselben Schauplatz spielt links die obligate Hauptszene sich ab, rechts eine Episode aus der Wanderzeit des Heiligen, anknüpfend an jenen Vorgang, wo Offerus dem Teufel die Gefolgschaft kündigt, weil der Teufel mit seiner Sippe es nicht wagt an dem Bild des Gekreuzigten vorbeizureiten, um eben jenen Herrn zu suchen, den er daneben in Kindergestalt übers Wasser trägt. Um „dieses Beieinander minder naturwidrig und primitiv erscheinen" zu lassen, muss die Landschaft herhalten, die beiden Episoden auseinander zu legen. Mit der Funktion, die räumliche Trennung vorzunehmen, ist ein riesiger Bildstock betraut, der sich in der Bildmitte breit macht. Geradezu köstlich aber ist die Naivetät, mit der dabei vorgegangen wird: der Heilige mitsamt seinem Ross wird nämlich durch diese Soffite mitten entzwei geschnitten, d. h. die rückwärtige Hälfte der beiden wird völlig unterschlagen, weil auf der der anderen Episode zugekehrten Seite des Bildstockes ein Gebüsch hervorwächst.

Anders der Holzschnitt Nr. 37 aus dem Koberger'schen Heiligenleben von 1488! Innerhalb der Graphik treffen wir zum erstenmal auf jene Doppelszene, die bei den splendider ausgestatteten Heiligenleben bis weit ins 16. Jahrhundert hinein die Norm bleibt: links das obligate Repräsentationsbild, rechts die Enthauptungsszene — aber nicht etwa kombiniert wie oben und in der italienischen Buchillustration (z. B. Nr. 208, Tfl. LVIII [a]), sondern jede Episode für sich behandelt, also in beiden Fällen die nämliche Erscheinung, die bei den paarweisen Heiligendarstellungen festzustellen war.

Die erste und wichtigere Form scheint mir noch auf jenem alten Gesetz „der Paarigkeit der pantomimischen Aufführung" zu beruhen, „die eine Wiederholung derselben Person in zweierlei Gestalt und zwei Momenten des Handelns und Geschehens innerhalb des nämlichen Rahmens notwendig macht" [4]).

Damit stehen wir am Ende des Jahrhunderts, an der Wende zweier Zeitalter. Zwei Stilempfindungen liegen miteinander in Streit: die erwachende Renaissance hebt an zum Todesstreich gegen die Spätgotik, damit verbindet sich „eine Reformation des Sehens, so bedeutsam, wie die klare Sprache Luthers es für das Denken gewesen ist" [5]). Allenthalben bereiten sich grosse Dinge vor. Altererbtes, durch die Tradition Geheiligtes wird in Trümmer geschlagen, in Schutt und Asche scheinen jene Ideen und Vorstellungen zu versinken, die das Volk jahrhundertelang als sein heiligstes Besitztum gehütet hat — und damit hat auch die Schicksalsstunde für unseren Riesen Christophorus geschlagen.

[1]) Röttinger, Breustudien. Wien 1909, Tfl. X. [2]) Kat.-Nr. 400 [e]; Rauch, Die Trauts. Strassbg. 1907, p. 70 ff. [3]) Scherer, Dürer, Tfl. 42. [4]) Schmarsow, Frühgot. Glasgemälde. Leipz. 1919, p. 13 ff. [5]) Woelfflin, Grundbegriffe etc. p. 229.

Nummern- und Seitenregister.

A. EINZELFORMSCHNITTE VON CA. 1400 BIS 1470.

1 = Schreiber 1349: S. 2, 16, 24, 26, 28, 35, 43, 44, 47, 48, 51, 52, 56, 58, 59/60, 61, 62, 63, 65, 67/68 (ö.), 69/70 (ö.), 71, 75.

2 = Lehrs, Berlin 10: S. 16, 18/19, 22/23, 24, 25, 28, 29/30, 31, 32, 35, 36/37 (ö.), 44/45, 47, 48 (ö.), 49, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 63.

3 = Schreiber 1355: S. 18, 23, 35, 36 (ö.), 43, 44 (ö.), 57 (ö.). 58, 63.

4 = Gugenbauer, Linz 17: S. 30 Anm., 35, 43, 44, 57 (ö.), 58, 63, 74.

5 = Lehrs, Zürich 2: S. 26, 35, 36, 44, 58, 76.

6 = Schreiber 1352: S. 26, 31, 32, 33, 35, 36 (ö.), 37 (ö.), 42, 43, 44, 47, 49, 53, 58, 63, 65, 67 (ö.).

7 = Schreiber 1367: S. 28, 31, 35, 37, 43 (ö.), 45, 58 (ö.), 74.

8 = Schreiber 1369: S. 16, 26, 35, 37 (ö.), 44, 57, 58, 63, 65, 68, 69.

9 = Schreiber 1370: S. 16, 26, 28, 44, 48, 53, 57, 58, 63, 74.

10 = Schreiber 1357: S. 16, 21, 26, 27, 35, 37 (ö.), 43, 44, 53, 54 (ö.), 57, 58, 69.

11 = Eichler, Graz 12: S. 28, 35, 37, 41, 43, 44, 48, 50/51 (ö.), 52 (ö.), 58, 61.

12 = Schreiber 1374: S. 26, 35, 44, 48, 57, 58, 74.

13 = Geisberg, Dresden 13: S. 17, 26, 35, 44, 48, 57, 58, 74.

14 = Schreiber, Metten 26: S. 28, 36, 44, 61 (ö.), 65, 67, 68 (ö.).

15 = Schreiber 1375: S. 26, 35, 44, 48, 57, 58, 74.

16 = Schreiber 1365: S. 26, 35, 37 (ö.), 43, 44, 52, 58, 65, 67, 68 (ö.), 69.

17 = Schreiber 1363: S. 43, 44, 57, 58, 61, 74.

18 = Schreiber 1354:
19 = Schreiber 1360:
20 = Schreiber 1361:
} S. 24, 28, 31, 35 (ö.), 37, 38, 40, 41, 42 (ö.), 44, 53, 58, 60, 65, 68 (ö.), 69.

21 = Schreiber 1359: S. 24, 28, 35, 37, 40, 41, 42 (ö.), 43, 44, 53 (ö.), 60, 61 (ö.), 65, 67 (ö.), 68 (ö.), 69 (ö.).

21a = Schreiber 1358.

22 = Schreiber 1353: S. 21, 23, 35, 37, 41, 42, 43, 44, 54 (ö.), 55 (ö.), 56 (ö.), 60, 62, 65, 68, 70 (ö.).

23 = Schreiber 1379:
24 = Hagelstange, in: pr. Jhb. 29, p. 223/24:
} S. 23, 27 (ö.), 28, 33, 36, 43, 44 (ö.), 76.

25 = Major, Basel 4: S. 23, 27, 28, 32, 35, 43, 44 (ö.), 76.

26 = Schreiber 1518: S. 23, 27, 28, 32, 34, 35, 36, 37, 41 (ö.), 43 (ö.), 44, 56, 76, 77.

27 = Schreiber 1351: S. 24, 35, 36, 37, 38 (ö.), 39, 40, 42, 43, 44, 52, 53, 60 (ö.), 61 (ö.), 65, 66, 68, 70 (ö.), 71 (ö.).

28 = Schreiber, Tübingen Nr. 6: S. 27, 28, 33, 34, 35, 38, 39, 44, 55, 56, 61 (ö.), 65, 67.

B. DIE BUCHILLUSTRATION VON 1470 BIS 1500.

29 = H. L., Zainer, Augsburg 1470 (H. 9968): S. 40, 43, 44, 58.

29a = H. L., Zainer, Augsburg 1476 (Cop. 6387).

30 = H. L., Bemmler, Augsburg 1475 (H. 9970): S. 40, 43, 44, 58.

30a = H. L., Mainz, o. D. (Schr. 4308 a).

31 = H. L., L. v. Renchen, Köln 1485 (Cop. 3527): S. 40, 43, 44, 58.

32 = H. L., Sensenschmidt, Nürnberg 1475 (H. 9969): S. 40, 43, 44.

33 = H. L., Lübeck 1487 (H. 9989): S. 40, 43, 44, 65, 68.

34 = H. L., Feyner, Urach 1481 (H. 9974): S. 43, 44, 65, 68, 69.

35 = H. L., Othmar u. Schlafer, Reutlingen 1482 (H. 9976).

36 = H. L., Schönsperger, Augsburg 1485 (H. 9978): S. 43, 44.

37 = H. L., Koberger, Nürnberg 1488 (H. 9981): S. 27, 35, 38, 43, 44, 53, 68, 77.

38 = Schedel's Chronik, Nürnberg 1493 (H. 14508 u. 14510): S. 35, 43, 44.

39 = H. L., Prag, 1495 (Cop. 4627): S. 43, 44, 77.

40 = H. L., St. Arndes, Lübeck 1492 (H. 9991): S. 43, 44.

41 = H. L., Englisch, o. O. u. J.: S. 28, 44.

C. EINZELHOLZSCHNITTE VON CA. 1470 BIS CA. 1500.

42 = Schreiber 1376: S. 44, 58, 74.

43 = Schreiber 2942: S. 44, 65, 74.

44 = Schreiber 1378: S. 44, 74.

45 = Schreiber 1377: S. 21, 44, 65.

46 = Schreiber 1373: S. 21, 28 (ö.), 44, 54, 56, 58, 65.

47 = Schreiber 1372: S. 21, 39, 42, 45, 55, 74, 76 (ö.).

48 = Schreiber 1765 (NH): S. 28, 39, 42, 45, 76.

49 = Schreiber 1763 (NH): S. 76.

50 = Schreiber 1760 (NH): S. 76.

51 = Schreiber 1762 (NH): S. 76.

52 = Schreiber 1764 (NH): S. 76.

53 = Leidinger, München Nr. 30: S. 43 (ö.), 44, 65, 74.

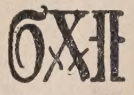
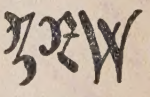
54 = Schreiber 1348: S. 23, 27, 32, 35, 37, 44, 61, 62 (ö.), 65 (ö.), 69.

55 = Schreiber 2941: S. 14, 24 (ö.), 26, 28, 35 (ö.), 37/38 (ö.), 40, 43, 44, 53, 58, 61, 62 (ö.), 65, 67, 68, 69, 70 (ö.).
56 = Schreiber 1364: S. 24, 26, 35 (ö.), 40, 41, 43, 44, 53, 62, 65 (ö.), 68.
57 = Schreiber 1366: S. 27, 28, 35 (ö.), 38, 43, 44, 65, 67, 68 (ö.), 69.
58 = Kristeller, Berlin Nr. 142: S. 26, 28, 30, 35, 37, 39 (ö.), 45, 48, 53, 61, 62, 65, 67, 68, 69, 70 (ö.), 78.
59 = Schreiber 1371: S. 21, 28, 37, 40, 42 (ö.), 45, 55, 58, 65, 73.
60 = Schreiber 1356: S. 24, 27, 35, 38 (ö.), 43, 45, 65, 68, 73.
61 = Schreiber 3717: S. 35, 41, 44, 53 (ö.), 59, 62, 69.
62a= Schreiber 1362.
62b= Baudri, in: Organ f. christl. K. XI, p. 251.

D. METALLSCHNITTE.

63 = Schreiber 2590: S. 21, 23, 31, 33, 35, 38, 39, 40 (ö.), 41, 44, 48, 52 (ö.), 53, 59 (ö.), 60, 65, 68 (ö.).
64 = Schreiber 2598: S. 28, 35, 37, 40, 44, 59 (ö.).
65 = Schreiber 2593: S. 21, 28, 31, 32, 36, 45, 48, 52 (ö.), 59, 60, 61 (ö.), 65, 68, 69.
66 = Schreiber 2596: S. 21, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 48, 59, 60, 65, 69 (ö.).
67 = Schreiber 2599: S. 44, 59, 74.
68 = Schreiber, Metallschnitte I, Nr. 15: S. 21, 28, 35, 44, 48, 59, 61, 65, 68, 69 (ö.).
69 = Schreiber 2597: S. 21, 28 (ö.), 35, 44, 55 (ö.), 61 (ö.), 65 (ö.), 68.
70 = Schreiber 2595: S. 28, 31 (ö.), 32, 37, 45.
71 = Schreiber 2594: S. 27, 28, 35, 44, 48, 65, 68 (ö.).
72 = Schreiber 2591: S. 21, 27, 28, 33, 34, 38, 39, 44, 53, 55, 56, 60 (ö.), 61, 65 (ö.), 66, 69, 70, 71, 72 ff.
73 = Schreiber 2592: S. 21, 27, 31, 34, 38, 39, 43, 44, 53, 55, 56 (ö.), 60 (ö.), 65 (ö.), 69 (ö.), 71 (ö.), 72 ff.
74 = Aukt. Gutekunst 1912 Nr. 38: S. 21, 24, 27, 28, 32, 33, 35, 37, 39, 45, 55, 60 (ö.), 61, 69 (ö.), 71 (ö.), 72 ff.
75 = Schreiber 2602: S. 21, 44, 48, 60, 65, 74.
76 = Schreiber 2601: S. 44, 48, 60, 61, 62, 65.
77 = Schulz, Nürnberg Nr. 20: S. 44, 48, 60, 65, 69.
78 = Schreiber 2600: S. 21, 35, 44, 61, 65, 68 (ö.).
79 = Schreiber 2603.
80 = Schreiber 2604: S. 21, 28, 32, 33, 34, 35, 39 (ö.), 53, 64, 65.

E. DER KUPFERSTICH BIS 1500.

81 = Meister E.S. (L. 140): S. 15, 16, 24, 28, 32, 33, 35, 38 (ö.), 39 (ö.), 40 (ö.), 42, 44, 53 (ö.), 58, 63 (ö.), 65 (ö.), 68, 69, 74 (ö.).
82 = Gegenseit. Kopie nach E.S. (L. 140 a).
83 = Gegenseit. Kopie von J. v. Meckenem (L. 140b): S. 65 (ö.).
84 = Buchstabe „U“ von E.S. (L. 222): S. 32, 33, 35, 44.
85 = Relig. Runddarstellung des E.S. (L. 199).
85a= Kopie des J. v. Meckenem (Geisbg. 368).
86 = Meister des Johannes Baptista (L. 10): S. 16, [illegible]0, 32, 35, 38, 39, 45, 53, 55 (ö.), 58, 63 (ö.), 64, 6[illegible] (ö.), 66, 68 (ö.), 69.
87 = Meister mit den Bandrollen (L. 8): S. 23, 33, 35, 38, 44, 48, 63, 65, 69.
88 — I. Meister der Berliner Passion (L. 60): S. 35, 45, 48, 74.
89 = II. Meister der Berliner Passion (L. 61).
90 = Meister des hl. Erasmus (L. 83): S. 15, 27, 35, 44, 48, 65, 69.
91 = Meister des Dutuit'schen Ölberges (L. 67): S. 27, 32, 34, 35, 44, 65, 69.
92 = Meister der Marter der Zehntausend (L. 69).
93 = I.) Israel v. Meckenem nach Meister P.W. (Geisbg. 270): S. 21, 32, 33, 35, 38, 42, 44, 49, 50, 53 (ö.), 54, 55, 58, 64, 65 (ö.), 67, 68 (ö.), 69, 74.
93a= II.) I. v. M. = Nr. 83.
93b= III.) I. v. M. = Nr. 85 a.
93c= IV.) I. v. M. (Geisbg. 368).
94 = V.) I. v. M. (Geisbg. 269): S. 27, 34 (ö.), 35, 40, 44, 65.
95 = VI.) I. v. M. (Geisbg. 267): S. 26, 28, 35, 39, 41, 45, 54, 56.
96 = Meister des hl. Sebastian (P. 142): S. 21, 32, 44 (ö.), 53, 55, 57, 58, 63, 65, 74.
97 = Meister 'I.A.M.' mit der Weberschütze (B. 12): S. 21, 30, 32 (ö.), 33, 34, 35, 39, 40, 53, 64, 65, 66.
98 = Meister 'F.V.B.' (P. 146): S. 21, 32, 35, 39, 40, 41, 44, 53, 55, 58, 63 (ö.), 64 (ö.), 66, 69, 79.
99 = Alart du Hameel nach H. Bosch (P. 10): S. 34 (ö.), 35, 41, 42, 44, 58, 65 (ö.), 69, 71 (ö.), 72/74.
100 = Martin Schongauer (L. 49): S. 15, 27, 28, 29/30, 33, 35, 40, 45, 48, 63, 64, 65, 68 (ö.).
101 = I. Kopie nach M.S. von 1479 (?).
102 = II. Kopie nach M.S. von Wenzel v. Olmütz (L. 48).
103 = III. Kopie nach M.S. von Meister  (P. 2).
104 = IV. Kopie nach M.S. von Meister V.C.M. (P. 48).
105 = V. Kopie nach M.S. von Meister I G. (?) (Courb. 455).
106 = VI. Kopie nach M.S. von Meister  (B. 1).
107 = I. Meister des Hausbuches (L. 31): S. 21, 27, 28, 30/31, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42 (ö.), 55, 59, 64, 65, 69.
108 = II. Meister des Hausbuches (L. 32): S. 27, 32, 33 (ö.), 35, 40, 44, 51, 53, 59, 65, 68.
108a= V. Israel v. Meckenem = Nr. 94: S. 27, 34 (ö.), 35, 40, 44, 53, 65.
109 = Meister 'M.Z.' (B. 7): S. 24, 27, 30, 32, 35, 38 (ö.), 45, 51, 54, 57, 65, 68 (ö.).
109a= Schreiber 1356 = Nr. 60.